FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
12.III.1978 ● NR 11(1527) ● ROK XXXIII
CENA 5 ZŁ

NAGRODY PRASOWE STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW

Pod przewodnictwem Marka Piwowskiego obradowało jury Stowarzyszenia Filmowców Polskich, które po raz dziesiąty przyznało nagrody za najlepsze artykuły i sprawozdania z XVII Ogólnopolskiego i XIV Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, które odbyły się w czerwcu 1977 r. Laureatami zostali: Dorota Terakowska z Krakowa za publikację w „Gazecie Południowej" oraz Józefa Hennelowa za publikację w „Tygodniku Powszechnym". Honorowy dyplom przyznano Stanisławowi Zawiślińskiemu za artykuł w piśmie „Politechnik". Nagrodzono także ex aequo dziennikarzy zagranicznych: Marcitę Sariwanową z pisma „Narodna Kultura" w Sofii i poświęcone – Jurija Chaniutina z „Sowietskiego Ekranu".

SCENARIUSZE

SZPITAL PRZEMIENIENIA

Reżyser Edward Żebrowski, autor „Ocalenia", które przed sześciu laty było wydarzeniem w naszym kinie, później scenarzysta „Pasji" Stanisława Różewicza, przygotowuje w Zespole „Tor" nowy film oparty na wątkach powieści „Szpital Przemienienia" Stanisława Lema. Akcja rozgrywa się w pierwszym roku okupacji, bohaterem jest młody lekarz, który przed wojną nie zdążył jeszcze rozpocząć praktyki. Po wybuchu wojny trafia do szpitala psychiatrycznego: będzie to jego pierwsza praca, a zarazem pierwsze doświadczenie wyniesione z bezpośredniego zetknięcia z ludzkim cierpieniem, a także problemami humanizmu, kultury i jej degeneracji, wreszcie historii, która objawi mu się w swej najbardziej dramatycznej postaci – jako przemoc i faszystowska eksterminacja. Zdjęcia rozpoczną się w marcu, operatorem będzie Witold Sobociński, scenografię projektuje Tadeusz Wybult, produkcją kieruje Tadeusz Drewno.

Pokaz filmu „Zwycięski lud"

W warszawskim kinie „Bajka" odbył się 28 lutego uroczysty pokaz czechosłowackiego filmu „Zwycięski lud" według scenariusza i w reżyserii Vojtecha Trapla. Jest to fabularna rekonstrukcja wydarzeń lutego 1948 r., które zdecydowały o zwycięstwie sił postępu i socjalizmu w Czechosłowacji.

FILMY

Do krwi ostatniej

Jerzy Hoffman przygotowuje film „Do krwi ostatniej" – fabularną rekonstrukcję wydarzeń okresu wojennego, od zimy 1941 roku do bitwy pod Lenino w październiku 1943 roku. Film powstaje na podstawie scenariusza Zbigniewa Safjana. Zobaczymy w nim m.in. Kazimierza Witkiewicza (gen. Sikorski), Katarzynę Wasilewską (Wanda Wasilewska), Wojciecha Pilarskiego (gen. Berling), Marka Walczewskiego (gen. Anders), Kazimierza Meresa (Eden), Marka Lewandowskiego, Annę Dymną, Jerzego Trelę, Leonarda Pietraszaka, Leszka Kubanka, Jacka Zajdlera, Andrzeja Rettingera, Romana Sikorę, Wojciecha Ziętarskiego, Tadeusza Janczara i Andrzeja Kopiczyńskiego.

Pierwsze sceny nakręcono na placu Czerwonym w Moskwie. Ekipa odwiedzi Irkuck i Kalinin, zdjęcia będą kręcone także w Londynie, ale większość scen powstanie w Polsce. Operatorem jest Jerzy Gościk, scenografem Jerzy Szeski, produkcją kieruje Wilhelm Hollender.

PRZEGLĄDY

W Mediolanie

Na przełomie lutego i marca odbył się w Mediolanie Tydzień Filmu Polskiego. Włoskim widzom pokazano „Śmierć prezydenta" Jerzego Kawalerowicza, „Skazanego" Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, „Ziemię obiecaną" Andrzeja Wajdy, „Zaklęte rewiry" Janusza Majewskiego i „Con amore" Jana Batorego.

... i w Lizbonie

W Lizbonie w Fundacji Gulbekiana odbył się w lutym przegląd filmów Andrzeja Wajdy („Pokolenie", „Brzezina", „Kanał", „Popiół i diament", „Smuga cienia", „Wesele", „Ziemia obiecana") i Andrzeja Munka (Błękitny krzyż", „Eroica", „Zezowate szczęście", „Niedzielny poranek", „Spacerek staromiejski"). Odbyły się również projekcje filmów krótkich: „Za ciosem" Piotra Andrejewa, „Tańczy Elżbieta Jaroń" Jadwigi Żukowskiej, „Rodzina człowiecza" Władysława Ślesickiego i „Szukając wiatru" Sergiusza Sprudina.

ROZMOWA Z JANEM RYBKOWSKIM

W KONWENCJI

Trwają prace nad siedmioodcinkowym serialem telewizyjnym osnutym na wątkach „Rodziny Połanieckich" Henryka Sienkiewicza. Scenariusz napisali Andrzej Mularczyk i Bożena Hlebowicz, reżyseruje Jan Rybkowski, zdjęcia Marka Nowickiego. W głównych rolach zobaczymy Annę Nehrebecką (Marynia), Andrzeja Maya (Połaniecki), Jana Englerta i Alicję Jachiewicz (Maszkowie), Ewę Szykulską (Osnowska), Ewę Ziętek (Castelli), Annę Milewską (Emilia) i wielu innych znanych aktorów.

– „Rodzina Połanieckich" to dziś jedna z najmniej czytanych powieści Sienkiewicza, pomijając oczywiście takie utwory, jak „Wiry" czy „Na polu chwały". Co Pana skłoniło do podjęcia ekranizacji?

– Ja sam przeczytałem „Połanieckich" bardzo późno. W dzieciństwie nie było mi wolno, w młodości mojej już ten utwór był odłożony niejako na boczną półkę. Pamiętam jednak, że przejmowano się nim niezwykle, że otaczała go aura tajemniczości czy raczej wtajemniczenia. Ataki na „Połanieckich" były często przejawem bardzo polskiej tendencji zamierzania się na idola stojącego na cokole. Idolowi nie bardzo to szkodziło, a na zamierzającego się spadała cząstka splendoru. Dziś chyba dojrzeliśmy do ponownego zainteresowania się i samym utworem, i tym, co on reprezentuje w naszej kulturze.

– Czy robi Pan film historyczny, czy też film psychologiczno-obyczajowy osadzony w realiach schyłku XIX wieku?

– To trudno dokładnie sprecyzować. Co zdecydowało o tym, że „Ziemia obiecana" jest dla widza epickim filmem historycznym, a „Dzieje grzechu" – stylowym obrazkiem obyczajowym? Chyba tylko – tworzywa są gatunkowo tożsame – różnice w przedstawieniu społeczeństwa w jednej i drugiej powieści. Wizja Reymonta okazała się tak przesycona treściami społecznymi, że starczyło tworzywa na film epicki. Ja się specjalnie nad tą sprawą nie zastanawiam, pragnę możliwie wiernie przenieść na ekran to, co u Sienkiewicza najbardziej wartościowe: zbiorowy portret pewnej społeczności, która swego czasu odegrała ważną rolę w dziejach narodu. Chcę ukazać ją możliwie najwierniej.

– Portretując środowisko Sienkiewicz nie cofał się przed chwytami satyrycznymi, nawet przed groteską, równie często karykaturował, co portretował...

– Toteż jeśli uważnie przyjrzeć się naplanie naszym aktorom, łatwo spostrzec, że są oni także w pewien sposób przerysowani. Nie bez powodu. Robiąc filmy kostiumowe z tej czy nawet bliższej nam epoki, często uwspółcześniamy kostium i styl bycia postaci, a mimo to aktorzy nie czują się dobrze. Kostium tak im przeszkadza, że zaczynają być papierowi, nie potrafią się ruszać, mówić, wychodzą z konwencji. Ja idę dokładnie w odwrotnym kierunku: charakteryzuję bardzo ostro, każę grać szerokim gestem, ostentacyjnie podkreślam kostium. W tej epoce ludzie byli przecież ucharakteryzowani, a nie ubrani. Franciszek Józef zawsze był tym samym Franz-Josefem, niezależnie od tego, ile miał lat. Cesarz Wilhelm II miał zawsze swoje wąsiki. Człowiek charakteryzował się właściwie na całe życie i ta charakteryzacja była jego drugą skórą. Należała do konwencji, stylu bycia. Kładę na to szczególny nacisk dlatego, że my w ogóle nie mamy – na ogół – poczucia stylu, poczucia formy. A to była epoka wszechwładnej konwencji.

– Coś w rodzaju Forsyte'ów czy Whiteoaków?

– Anglicy mają chyba w największym stopniu rozwinięte poczucie formy i stylu. W filmach, które pan wymienił, nie musimy mieć żadnej informacji, aby zorientować się w epoce historycznej. Wystarcza gest, sposób mówienia, słownictwo. Staram się więc dobitnie podkreślić konwencję, ale jednocześnie ją maksymalnie uzwyczajnić. Zdjąć z aktorów przede wszystkim to, co jest formą dzisiejszą, począwszy od dzisiejszego sposobu mówienia, po dzisiejszą swobodę w zachowaniu.

Andrzej May i Andrzej Chrzanowski w „Rodzinie Połanieckich"

– „Rodzina Połanieckich" to jedna z najbardziej erotycznych powieści epoki, cała aż kipi od ukrywanych starannie uczuć, od aluzji. Jak taki materiał poddaje się możliwościom adaptacyjnym współczesnego kina?

– Czytając tę powieść wystarczy zorientować się w konwencji, aby nie mieć wątpliwości, czy Połanieccy zdradził Marynię albo co się kryje za „plochością" pani Osnowskiej. Dzięki tej konwencji można było o najbardziej drastycznych sprawach mówić w salonie. Nie zamierzam w jakikolwiek sposób udosłowniać Sienkiewicza. Muszę te sprawy ukazać w sposób równie delikatny, jak on je opisał, to jasne. Dotyczy to nie tylko spraw erotycznych – także motywu śmierci, kilkakrotnie przewijającego się przez powieść. Tak, jest to powieść erotyczna i film musi być filmem erotycznym, ale to wcale nie znaczy, że muszę pokazywać. Fizjologia mnie nie interesuje i fizjologii w serialu „Rodzina Połanieckich" nie będzie.

– Czy zamierza Pan w jakiś sposób wyróżnić, czy udosłownić tak wyraźne w „Rodzinie Połanieckich" motywy osobistych przeżyć Sienkiewicza, jego drugiego nieszczęśliwego małżeństwa?

– Nie uważam, aby właśnie te sprawy zachowały dziś znaczenie, przecież te namiętności dawno już wygasły.

– Sprawa Połanieckiego i Maryni rozgrywa się na tle wielu wątków pobocznych i tylko dzięki temu tę dość wątłą historię dało się rozbudować na trzy tomy.

– W każdym z siedmiu odcinków serialu jeden z wątków bocznych nabiera szczególnego znaczenia. Raz będzie to sprawa Emilii i Lidki, raz sprawa Maszki, raz Zawiłowskiego. Gdybym się ograniczył do historii Połanieckich...

– Wyszedłby z tego jeden film kinowy...

– I niedobry film. Cała wartość powieści w owym pokazywaniu tylu różnych wątków, ciekawie ukazujących sprawy w końcu bardzo zwyczajne, bardzo ludzkie. Sienkiewicz zawarł w „Połanieckich" całą masę mądrych obserwacji i przemyśleń, doskonale charakteryzował ludzi. Dlatego jest tu co grać.

Rozmawiał: OSKAR SOBANSKI

LISTY DO REDAKCJI

„ANTYKI"

W informacji dotyczącej mojego filmu „Antyki" („Film" nr 9) znalazło się kilka błędów, które jestem zmuszony sprostować.
1. Wśród zdjęć z filmu znalazł się portret reżysera Jerzego Wollena; tymczasem reżyser Wollen nie występuje w moim filmie jako aktor. Ponadto nie umieszczono ani nazwiska, ani imienia też. Wollena, co w przypadku tym jest drobnym nietaktem wobec tego znanego realizatora.
2. Zamieszczono zdjęcia przedstawiające wyścigi konne. Nie ma i nigdy nie było takiej sceny w moim filmie.
3. Brak podpisu pod zdjęciem przedstawiającym aktorkę Krystynę Karkowską.
4. Brak podpisu pod zdjęciem Januariusza Gościmskiego, którego wkład do filmu w sensie aktorskim, a także koncepcyjnym był bardzo duży.

KRZYSZTOF WOJCIECHOWSKI

Od redakcji: Przepraszamy tworcow filmu i wszystkie wymienione osoby za niedopatrzenia, jakie znalazły się w fotoreportażu „Antyków". Materiał wybieraliśmy z archiwum Autora zdjęć, już po jego śmierci, stąd pomyłki. Uniknęlibyśmy ich, gdybyśmy przedstawili serwis zdjęciowy reżyserowi filmu.

„O JEDEN MOST ZA DALEKO"

Z niemałym zdziwieniem przeczytałem dwa zdania w omówieniu amerykańsko-angielskiego filmu „A Bridge Too Far" („Film" nr 42 z 16.X br.). Skąd poldery wewnątrz lądu niderlandzkiego? Poldery znajdują się tylko na północy tego pięknego kraju. Mając możliwość obejrzenia filmu w Arnhem oraz wszystkich terenów bitwy zgadzam się z panem Kolodziejczykiem co do wierności odtworzenia akcji, ale niestety nie zauważyłem polskich dialogów w filmie, poza dwoma słowami wypowiadanymi przez Gene Hackmana (oczywiście w języku polskim).

GRZEGORZ KUCZYŃSKI ŁÓDŹ

Na okładce:

DOROTA KWIATKOWSKA

gra w filmie „Akwarele"; w scenach baletowych zastępuje ją

JOLANTA RYBARSKA

(str. 18)

Fot. Marek Habdas

Jaki jest ten repertuar?

Naszą dyskusję redakcyjną poświęciliśmy repertuarowi polskich kin, i to nie jego blaskom, które przecież dostrzegamy, lecz przede wszystkim cieniom.

WACŁAW ŚWIEŻYŃSKI: Przed ćwierćwieczem mówiło się, że w kinach nie ma nic do oglądania, przed dwudziestu laty pisano o „najlepszym repertuarze świata". A teraz? Teraz czytelnik „Filmu", p. Jerzy Marianowski z Kozienic dzieląc się uwagami o repertuarze nazywa go „mimo wszystko ciekawym i różnorodnym". Proponuję, by zastanowić się, co oznacza to „mimo wszystko".

Wydaje się, że w repertuarze znajdują swe odbicie wszystkie interesujące zjawiska i tendencje kina krajów socjalistycznych: zdarzają się pochopne rezygnacje z wartościowego filmu, nie zdarza się jednak, by pominięto całą określoną tendencję, kierunek, szkołę. A kino Zachodu? Czy dużo jest zjawisk albo gatunków, które u nas nie są reprezentowane wcale, mimo że na to zasługują? Lub reprezentacja jest kaleka: za mało filmów, za mało kopii, zbyt wąskie rozpowszechnianie?

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI: W krajach socjalistycznych też to i owo przegapiliśmy. Dwa lata temu w ZSRR trwała dyskusja o tak zwanym filmie „szarym": zastanawiano się, jak kinową nijakość zastąpić filmem atrakcyjnym. Dyskutanci zwracali uwagę na dwa rodzaje filmów, które mogą liczyć na masową publiczność: dobry film młodzieżowy i dobra komedia. Fala filmów o młodzieży oraz komedie, które pojawiły się przed rokiem, to jakby odpowiedź na tę dyskusję. Nie dostrzegając owej dyskusji przegapiliśmy też jej rezultaty. Powitany z aplauzem (główna nagroda!) na festiwalu w Teheranie gruziński film „Pierwsza jaskółka", rzecz o początkach futbolu, prezentuje świeżą, oryginalną formułę komediową; u nas dla kin nie został kupiony. Podobnie bywa z filmami adresowanymi do najszerzej pojętego widza młodzieżowego. „Zapamiętajmy to lato" Sołowiowa trafia do nas z dużym opóźnieniem, i bodaj tylko dlatego, że dostał nagrodę na jednym z festiwali. Czy historia powtórzy się z równie ambitnym „Wiankiem sonetów"? – bo podczas pierwszej selekcji został przegapiony.

OSKAR SOBAŃSKI: Telewizja w swym programie filmowym sięga daleko wstecz i robi dobrze, bo udostępnia klasykę, pokazuje kino sprzed dwudziestu czy trzydziestu lat. Gorzej, jeśli ta sama tendencja jest widoczna w repertuarze kin, to znaczy, że kina też w jakimś stopniu kontynuują prezentację nurtów już znanych, czasem nawet przebrzmiałych. Na przykład standardowe komedie francuskie oparte na modelu mieszczańskiego wodewilu są kupowane bardzo chętnie i szybko, premiery wielu z nich odbywały się w tym samym roku co i w Paryżu. Komedia – gatunek deficytowy? Zgoda, ale dlaczego na przykład amerykańskie „Nieme kino", o ileż ciekawsze, szło do nas aż 3 lata?

Chciałbym też zwrócić uwagę na pewne zmiany w systemie wprowadzania nowości na ekrany światowych kin. Otóż pojawiło się wiele filmów, które doskonale obywają się bez festiwali i trafiają do widzów od razu – choćby filmy Buñuela, Russella, Bergmana, ale i inne. Decyduje realizacja, decyduje istotny temat. Na przykład „Życie przed tobą" Mizrahiego wydaje się być typowym filmem festiwalowym, obliczonym na wielką nagrodę, a idzie na ekrany natychmiast po zrealizowaniu i odnosi wielki sukces kasowy. Oczywiście nie odnoszą tych sukcesów filmy awangardowe i wszelkiego rodzaju filmy „biedne", robione małymi środkami, filmy debiutantów, mimo że festiwale chętnie je nagradzają. Nasze zakupy są w dużej mierze regulowane przez festiwale, na festiwale wyjeżdżają komisje zakupu, więc sporo filmów eliminuje się z naszych ekranów niejako automatycznie. Nie rezygnujmy z festiwali, ale szperajmy częściej i poza nimi.

Warto też zauważyć, że nastąpiły dość zasadnicze zmiany stylu filmów z krajów Trzeciego Świata. Podniósł się ich poziom techniczny, stały się bardziej uniwersalne. Tymczasem na ekranach mieliśmy z tych krajów zjawiska marginesowe, np. brazylijski film „Joanna Francuzka", niezbyt dobry. Natomiast nie było filmów, które są bardziej typowe dla tej kinematografii z ostatniego okresu, jak choćby „Stragan cudów" Nelsona Pereiry dos Santosa, prezentowany w Cannes i Locarno. Brak mi niektórych filmów indyjskich, japońskich, afrykańskich. Na algierską „Kronikę lat pożogi" musieliśmy czekać trzy lata. To zbyt długo w porównaniu z tempem wprowadzania na ekrany niektórych filmów bez żadnych wartości, także wartości rozrywkowych.

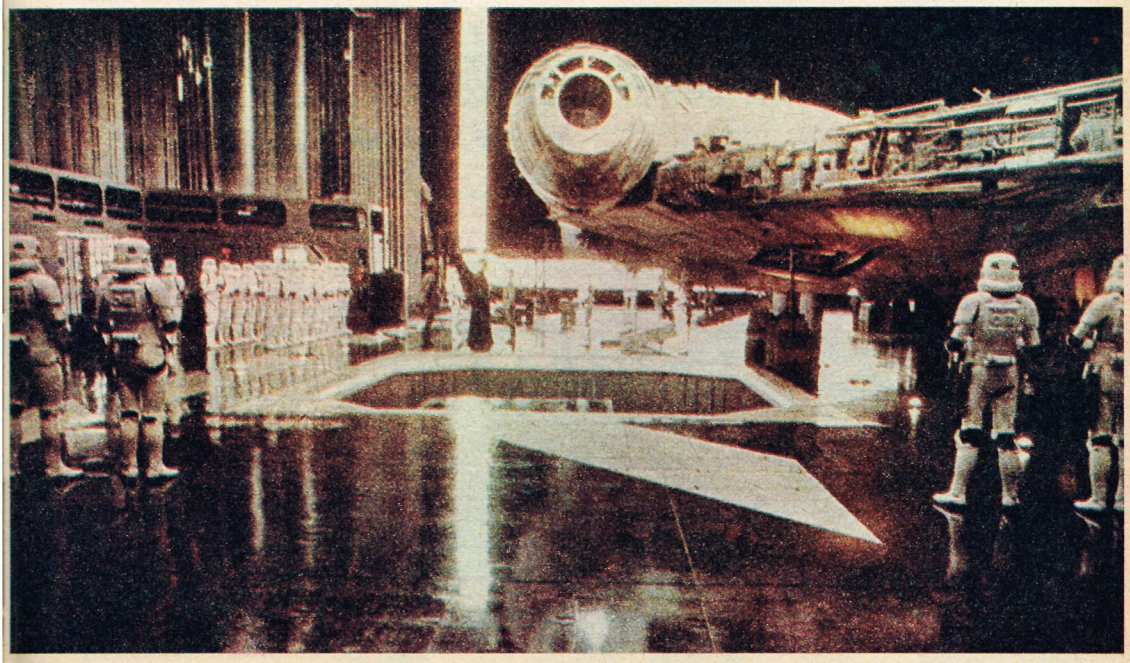
Wydaje mi się, że nasz repertuar zmierza w stronę rutyny: jeden film można zastępować dowolnie innym. Dotyczy to nie tylko francuskich komedii, ale i kina włoskiego, angielskiego, także innych kinematografii.

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI: A ja dziękuję, że to nie krytycy układają repertuar filmowy. Jeżeli bym miał wybierać między nie znanymi mi filmami – francuskim, etiopskim czy algierskim, wybrałbym francuski.

ciąg dalszy na str. 4

Rozgłos – często chwilowy

„Gwiezdne wojny" George Lucasa



Czy właściwy wybór?

„Siedem nocy w Japonii" Lewisa Gilberta

ciąg dalszy ze str. 3

Układając repertuar trzeba być w zgodzie z odczuciami i upodobaniami widzów. Wprowadzenie na ekrany przynajmniej kilku głośnych filmów warto do maksimum przyspieszyć, gdyż rozgłos wokół filmu jest często chwilowy, po jakimś czasie mija zainteresowanie, zapominamy o nim. Przebój światowy „Gwiezdne wojny" nadaje się do pokazania na naszych ekranach, ale za trzy, cztery lata być może nie będzie już wydarzeniem.

Na podobnej zasadzie typowałbym do repertuaru filmy posiadające ciężar gatunkowy już tylko ze względu na autorytet reżysera; nowe filmy Bergmana czy Buñuela należałoby sprowadzać jak najszybciej.

Repertuar w tej chwili jakoś oddaje to, co się dzieje na świecie, tym bardziej że wielkich wydarzeń w kinie nie ma. Co się rzuca w oczy? Na przykład pojawienie się kina australijskiego. Jest w tych filmach zawarty jakiś specjalny zmysł obserwacji, połączony z poezją i traktowaniem tematów ludzkich w bardzo głęboki, delikatny sposób. Kino szalenie żywe, z pewną nutką staroświeckości. Zorganizowano u nas przegląd filmów australijskich: to był zapewne sondaż, jak się one przyjmą.

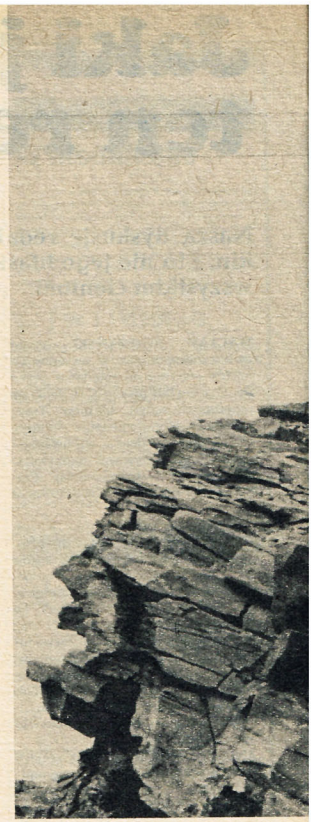
KOŁODYŃSKI: Gdyby! Niestety, przeglądy narodowe – chwała Zjednoczeniu Rozpowszechniania Filmów, że je organizuje – nie stały się poligonem doświadczalnym, próbą sondażu opinii publicznej. Cieszą się ogromnym powodzeniem, filmy idą przy pełnej sali, ale z repertuaru przeglądów niewiele kupujemy. Wchodzą natomiast tytuły wybrane zupełnie inaczej, bynajmniej nie reprezentacyjne.

SOBAŃSKI: Weźmy za przykład tydzień filmów angielskich w 1976 roku. Film „Bugsy Malone" szalenie podobał się widzom i dotąd nie został zakupiony, ale „Siedem nocy w Japonii", przy których „Trędowata" jest dziełem intelektualnym, choć gorzej zrealizowanym, już jest na ekranach. Nie wszedł także film „Nieodpowiednie zachowanie", a pojawił się film „Romantyczna Angielka", broniony wprawdzie nazwiskiem Loseya, ale mniej istotny od tamtego, mniej mówiący o Anglikach, banalniejszy. Jest niewielki związek między przeglądami narodowymi a repertuarem kin. Te przeglądy nie są sondażem rynku, a powinny nim się stać.

KOŁODYŃSKI: Reagujemy na pewne zjawiska w kinie światowym, posługując się starymi kryteriami. Nawołuję do giętkości kryteriów: nie brać jakiejś komedyjki tylko dlatego, że ma wysokie wpływy kasowe w swoim kraju, ale kierować się rozeznaniem gustów i potrzeb naszego widza. Bo ta komedyjka nieraz u nas „padnie", gdyż wpływy kasowe tam zawdzięcza czemu innemu, niż nam się zdaje; warto więc uważnie obserwować reakcje polskiej publiczności. Ale tego się nie robi. Przeglądy narodowe są słuszną ideą, tylko nie wyciąga się z nich konsekwencji. Są w pewnym sensie zmarnowane.

LEDÓCHOWSKI: Repertuar musi być dostosowany do wymagań publiczności, bo ona płaci za bilety. Powinna jednak istnieć jakaś furtka, przez którą dostawałyby się filmy „nie chciane" czy „nie kochane" w skali masowej, ale potrzebne chociażby dla małej garstki widzów. Warto powrócić do puli DKF-ów, a może wymyślić coś nowego. Lansowanie takich filmów w szerokim rozpowszechnianiu jest ekonomicznie nie uzasadnione, ale w tych filmach nieraz kryją się różne sprawy, które dopiero po latach odżywają. Odnajduje się je w archiwach i o nich pisze, z tych filmów z czasem wyrastają jakieś inne osiągnięcia, syntetyczne, dojrzalsze.

SOBAŃSKI: Sieć rozpowszechniania tych filmów istnieje od lat, to są kluby,



Książka była bestsellerem

które jednak ostatnio nie mają stosownych filmów. Z drugiej strony – nie wyobrażam sobie na przykład filmu „Ciężarówka" Marguerite Duras w kinie „Skarpa" w Warszawie czy w kinie „Gigant" we Wrocławiu.

ŚWIEŻYŃSKI: Tego nikt nie proponuje.

LEDÓCHOWSKI: Ale rozglądając się wśród filmów głośnych i ważnych, także odnajdujemy zastanawiające luki. Na przykład jeden z najbardziej dziś znanych reżyserów z kręgu anglosaskiego – Ken Russell. Cóż znaczy jeden pokaz „Zakochanych kobiet" w przeglądzie filmoteki? A jeden z największych reżyserów Europy – Pasolini? Owszem, kilka filmów weszło na ekrany, ale nie wszedł bodaj najgłośniejszy jego film – „Kwiat tysiąca i jednej nocy". Robi się luka. Ukazało się luksusowe i masowe zarazem wydanie „Baśni z tysiąca i jednej nocy", które rozeszło się jak woda. Jednak film pominięto.

Inny przykład dziwnej nieobecności na naszych ekranach: Robert Altman. Pojawiło się jego „Nashville", bardzo głośny film, ale to jest ktoryś tam jego obraz z rzędu. Znów rwie się pewien wątek historii kina.

CZESŁAW DONDZIŁŁO: A później, po latach, telewizja zaczyna uzupełniać te wyrwy. Prezentuje Vadima czy „Jules i Jim" Truffauta. Filmy nie kupione kiedyś dla kin. Chodzi o pewną drastyczność obyczajową, która zrazu szokuje, później powszednieje.

W pierwszej selekcji – przegapione

„Wianek sonetów" Walerija Rubinczyka

„Kwiat tysiąca i jednej nocy" Pier Paolo Pasoliniego

LEDÓCHOWSKI: Są filmy pominięte, w których nie ma drastyczności. Na przykład „Tommy".

DONDZIŁŁO: W „I Bóg stworzył kobietę" – z dzisiejszego punktu widzenia – także nie ma.

LEDÓCHOWSKI: Ocena etyczna i moralna jest bardzo ważna i nie należy robić nieopatrznych kroków. Ale czasem zdaje mi się, że dmuchamy na zimne.

DONDZIŁŁO: Rzecz w tym, że postawa pewnej defensywności w wyborze, niechęć wobec ryzyka łatwo przekracza granice sfery drastyczności obyczajowej. Padło tu sporo nazwisk i tytułów, których nieobecność u nas może budzić dyskusje. Ale pierwszych filmów, które zapoczątkowały całe nurty, całe trendy w kinematografii, właściwie nigdy u nas nie było. Choćby sprawa całego gatunku – horroru, zawsze po macoszemu traktowanego, albo początków nowej fali francuskiej czy nowego kina amerykańskiego. Gdyby nie telewizja...

SOBAŃSKI: Nie jest wmontowane w mechanizm naszych zakupów i kwalifikacji coś, co byłoby niejako stałym przypominaniem o filmach i sprawach, które zostały kiedyś odrzucone czy odłożone. Bo obyczajowość się zmienia. Obserwujemy to także w Polsce; w naszym kinie na przestrzeni 10–15 lat nieraz stawało się rzeczą oczywistą coś, co wcale nie było oczywiste 10 lat temu. Trudno od razu zarzucać konserwatyzm ludziom, którzy kwalifikują filmy; mają swoje argumenty i swój wewnętrzny kodeks. Ale rzecz, która wydawała się trudna do przyjęcia w roku 1977, może się okazać repertuarową oczywistością w roku 1980. Tyle że mało kto będzie to kino pamiętać. Filmy, które były odrzucone, zdyskwalifikowane, ale są filmami wybitnymi, winny jednak pojawiać się na naszych ekranach.

*

KOŁODYŃSKI: Najwyższy czas powrócić do Chaplina: jego twórczość obejrzały już bodaj wszystkie kraje socjalistyczne prócz Polski.

ŚWIEŻYŃSKI: Z Bergmanem było ostatnio lepiej.

SOBAŃSKI: Bo telewizja wypełniła dziesięcioletnią lukę.

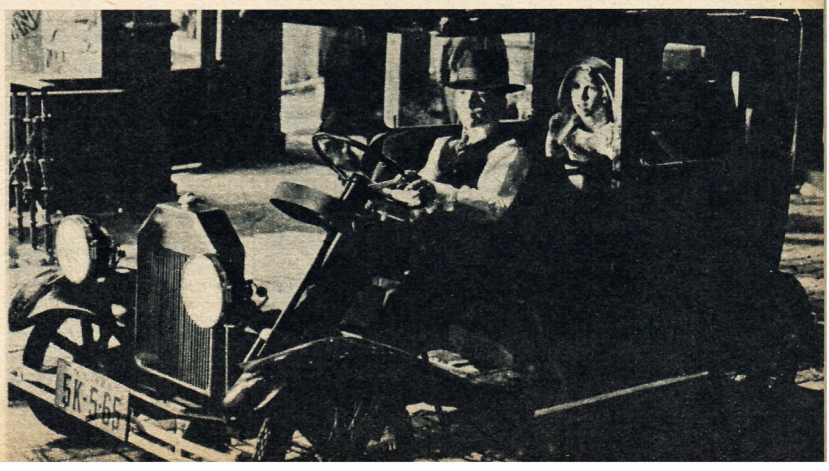
ŚWIEŻYŃSKI: Kupuje się też filmy Buñuela, Felliniego, Antonioniego. Myślę, że warto być tak samo konsekwentnym, gdy Bertolucci przedstawia swój „Wiek XX", Angelopulos – „Podróż komediantów", Camino – „Długie wakacje 1936". Warto skrócić oczekiwanie na te ważne filmy odzwierciedlające niepokoje europejskiej lewicy, jej przemyślenia, jej losy.

Chcę także wrócić do tego, co mówiliśmy tu o gatunkach. To nie tylko sprawa horroru. Zbyt mało troszczymy się o to, aby pewne gatunki były stale reprezentowane w repertuarze. Zgoda, telewizja jakby wzięła na siebie sprawę westernów. Ale i z myślą o ki-

ciąg dalszy ze str. 15

Przeglądy mogą być sondażem

„Bugsy Malone" Alana Parkera



Gra z dreszczykiem

LEONOR (Leonor). Reżyseria: Juan Buñuel. Wykonawcy: Liv Ullmann, Michel Piccoli, Ornella Muti i inni. Francja – Hiszpania – Włochy, 1975

Pierwszy horror wampiryczny wchodzi na nasze ekrany w atmosferze niemal wydarzenia artystycznego: wyświetlany jest tylko w kinach studyjnych i klubach. Może i dobrze. Publiczność do tego rodzaju atrakcji jeszcze nie przywykła, a ograniczona liczba kopii zmniejszy może skalę rozczarowania – bo film, niestety, nie jest najlepszy. Legitymuje się za to nazwiskami: zrobił go Juan Buñuel, który po swym wielkim ojcu odziedziczył w każdym razie smak do makabry i niesamowitości, sfinansował – Michel Piccoli, dekoracyjnie brodaty na ekranie, rolę wampira zagrała nieoczekiwanie Liv Ullmann.

Ale zacząć trzeba od Johanna Ludwiga Tiecka, ponieważ literacki rodowód nie jest w tym przypadku bez znaczenia. U progu XIX wieku i romantyzmu ten niemiecki poeta zbierał z zapałem ludowe baśnie i sam pisał ponure opowieści z dreszczykiem, uznane zresztą za klejnoty nowelistyki. „Leonor" jest jedną z nich. Ale Juan Buñuel odnalazł ją w całkiem współczesnym, amerykańskim zbiorze powiastek wampirycznych. Jakoś nie zainteresował się przeobrażeniami i wędrówką w czasie literackiego motywu zmarłej kobiety, przebudzonej do ponownego, niepełnego życia przez namiętność – motywu, który jeszcze w czasach cesarza Hadriana zapisał grecki wyzwoleniec Phlegon z Tralles, a wykorzystał współczesny Tieckowi Goethe. Zamiast tego sprokurował scenariusz, osadzając akcję dość ściśle na przełomie XIII i XIV wieku, co jednak nie wykluczyło humorystycznych anachronizmów w rodzaju ekologicznego wywodu o równowadze biologicznej środowiska, ku pouczeniu sceptycznego (czemu trudno się dziwić) mnicha.

To zresztą drobiazg. Niepowodzenie ma przyczynę głębszą: wynika z braku artystycznej konsekwencji, a objawia się w całej strukturze filmu. Juan Buñuel wybrał poetykę horroru – film grozy. Ten nieostry termin oznacza, niezależnie od możliwych interpretacji, wstrząs, uczucie graniczące z odrazą, a wywołane ukazaniem fenomenu, który wymyka się racjonalnej ocenie. Jest to więc swoista odmiana filmu fantastycznego; jego estetyka, środki artystyczne służyć winny efektowi niesamowitości. Warto odwołać się do klasycznej definicji Freuda: niesamowitość to sygnał z podświadomości, do której cywilizacja zepchnęła pierwotne, animistyczne modele myślenia. Jeśli napotkamy coś, co przeczy racjonalnemu doświadczeniu, ów zapomniany sposób myślenia daje znać o sobie, odbiera pewność, przypomina o zaczajonym, pierwotnym strachu. Ale definicja ta nie rozwiązuje sprawy. Czy człowiek współczesny rzeczywiście zdolny jest do odczuwania strachu w kontakcie z obrazem, o którym wie, iż jest dziełem fikcji? Z pewnością nie – wyjąwszy umysły całkowicie bezkrytyczne. To, co przeżywa, a właściwie chce przeżywać (płaci przecież za bilet!), nazwano więc „strachem bezpiecznym" albo lepiej – „grą ze strachem".

Sztuka wykształciła szereg reguł i elementów tej gry, które zaakceptować musi tak samo odbiorca, jak i twórca. Inaczej zabawy nie będzie.

Otóż Juan Buñuel warunku tego nie dopełnił. Jego film rozpada się na dwie warstwy, zamiast tworzyć integralną, poetycką całość. Jest w nim obyczaj średniowieczny odmalowany z pewnym weryzmem, zresztą dość konwencjonalnym – brud, spękane mury, brutalnie zachowujący się ludzie o prymitywnej mentalności – i nie przystająca do tego zupełnie warstwa fantastyczna. Wśród stada kóz pojawia się pasterz – wysłannik piekieł? – który zapowiada przebudzenie zmarłej Leonor. Tyle że swojskie: „mee... mee..." całkowicie niweczy grozę. Przejście w wymiar fantastyki wymaga subtelnego stopniowania. To reguła, której nie można obejść.

Na szczęście jest Liv Ullmann, aktorka o imponującej technice. Niepostrzeżenie, ale skutecznie podkreśla i stopniuje irracjonalną obcość swej bohaterki, aż po znakomitą scenę przy magicznym kręgu, kiedy gardłowym szeptem wabi do siebie Michela Piccoli. Postać wampirzycy (można bardziej swojsko – strzygi), którą gra tak udatnie, jest jednym z symboli w „grze ze strachem" o szczególnie długiej tradycji. Wywodzi się ze starożytnych kultur indyjskich, nowych rysów przydało mu europejskie średniowiecze, a dość nieoczekiwanie ukształtował romantyzm. Jedno nie uległo zmianie: wampir egzystuje na granicy życia i śmierci, pozór życia zyskuje karmiąc się krwią ludzi – i dlatego w legendach bywa czasem personifikacją bezwzględnego wyzysku, władcy niszczącego poddanych, czasem zaś zapowiada pomór i klęski żywiołowe. Tak dzieje się w końcu w filmie Juana Buñuela. Leonor przekształca się w symbol „czarnej śmierci", epidemii dżumy, która spustoszyła średniowieczną Europę. W tej perspektywie film nabiera wymiaru poetyckiego, posępna sceneria Pirenejów zaczyna współgrać z obrazami paniki i ognia, nie dziwią nawet czerwone kwiaty sypane przez wampirzycę z okna zamkowej wieży. Namiętność, groza i śmierć znalazły wreszcie właściwy wyraz. Na krótko jednak, ponieważ twórca zbyt późno wykorzystuje atuty, które ma w ręku. Warto tu przypomnieć, że fantastyka grozy okazuje się niekiedy nośnym środkiem artystycznym. Za jej pośrednictwem niemieccy ekspresjoniści przekazali stan psychiczny narodu, bezradność i strach w obliczu zbliżającego się faszyzmu. Od tej pory próbuje się wiązać kolejne fale horrorów w kinie z okresami niepokojów nawiedzających współczesny świat. Jest to jednak interpretacja nieco naiwna, abstrahująca od praw rynku. Zapotrzebowanie komercyjne nie musi być przecież wcale prostą odpowiedzią na stan powszechnej świadomości.

Toteż „Leonor" nie zawiera komentarza na temat naszych niestabilnych czasów. Ambicje Juana Buñuela ograniczają się do sprawnego rozegrania kolejnej partii „gry ze strachem" przy użyciu najbardziej tradycyjnych elementów. Ale nie układa z nich nowego wzoru; ma w tym poprzedników bardziej sprawnych.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

Temat okupacyjny jest wciąż niewyczerpany. Zdawałoby się, że już wszystko powiedzieliśmy o dramacie i heroizmie Polaków w czasie wojny, a przecież powracamy do tamtych dni, odkrywając fascynujące przykłady poświęcenia i patriotyzmu. Nowym tego dowodem jest film Jana Łomnickiego „Akcja pod Arsenałem", poświęcony nie tylko słynnemu epizodowi odbicia więźniów przewożonych z hitlerowskiej katowni w Alei Szucha na Pawiak, lecz szerzej: podziemnej działalności „Szarych Szeregów", które miały ogromny wkład w walkę z okupantem.

Polskie harcerstwo od pierwszych dni okupacji przystąpiło do walki z Niemcami. Świetnie zorganizowane, przeprowadzało rozliczne działania w ramach akcji „Małego Sabota-

Pokolenie Baczyńskiego

AKCJA POD ARSENAŁEM. Reżyseria: Jan Łomnicki. Wykonawcy: Cezary Morawski, Mirosław Konarowski, Ryszard Gajewski, Magda Wołłejko, Jan Englert i inni. Polska, 1977

żu". Rozrzucano ulotki, rozklejano nalepki z hasłami antyhitlerowskimi. Do obowiązków nowo wstępujących w szeregi harcerstwa należało zerwanie flagi hitlerowskiej. Stawali na niej ci, którzy składali przysięgę harcerską. Taki właśnie epizod otwiera film Łomnickiego. Trzech przyjaciół – „Alek", „Rudy" i „Zośka" – przekrada się pod Dom Kultury Niemieckiej mieszczący się w gmachu „Zachęty" i zdejmuje hitlerowską chorągiew, wieszając w to miejsce flagę biało-czerwoną.

Od tego momentu widzimy chłopców w rozmaitych akcjach dywersyjnych. Do ciężarówki wyświetlającej na ulicach hitlerowską kronikę filmową wrzucają materiał wybuchowy; rozlepiają plakaty z hasłami antyhitlerowskimi. Łomnicki ukazuje także słynny wyczyn „Alka", który 11 lutego 1942 roku dostał się pod pomnik Kopernika na wprost komendy głównej granatowej policji, zdjął ciężką metalową tablicę z niemieckim tekstem i odsłonił właściwy napis polski.

Wzmożona akcja represyjna Niemców doprowadza do uwięzienia wielu bojowników podziemia. Znajdzie się wśród nich także „Rudy". „Zośka" i „Alek" postanawiają odbić przyjaciela. Wiadomo, że gestapo przewozi go z Pawiaka na Aleję Szucha, gdzie poddawany jest okrutnym torturom. Nieszczęśliwy chłopak jest u kresu ludzkiej wytrzymałości.

Łomnicki ukazuje akcję odbicia więźniów przewożonych karetką policyjną. Akcja miała być początkowo przeprowadzona w dniu 23 marca 1943 roku, nie było jednak zgody dowództwa i całe przedsięwzięcie trzeba było odwołać. Nie przyszło to łatwo, gdyż chłopcy palili się do walki i „Zośka" musiał się uciec do wybiegu: powiedział, że w karetce nie ma „Rudego". Akcję powtórzono w trzy dni później. „Rudy" został odbity, ale zmarł skutkiem tortur przebytych w gestapowskiej katowni. Zginął także drugi z przyjaciół, „Alek" – ranny w czasie akcji. Wieść o wydarzeniu lotem błyskawicy rozeszła się w Warszawie, a później w Polsce. Był to jeden z najgłośniejszych czynów walczącego podziemia przeprowadzonych w biały dzień w okupowanym mieście. Opisywano go wielokrotnie. Jeszcze podczas okupacji ukazały się dwa wydania książki Aleksandra Kamińskiego „Kamienie na szaniec", drukowane konspiracyjnie.

Materiału do realizacji filmu było sporo. Łomnicki wybrał te najcenniejsze, korzystając z konsultacji Stanisława Broniewskiego, który jako „Orsza" dowodził akcją pod Arsenałem. Film jest wierną rekonstrukcją wydarzeń okupacyjnych, nazbyt może oszczędną w wyrazie. Temperamentu i wigoru nabiera opowieść w drugiej części. Mamy już wtedy do czynienia z precyzyjnie przeprowadzonym manewrem ataku na karetkę więzienną. Krystalizują się postawy i charaktery bohaterów, ich niezłomność i upór, śmiertelna nienawiść do wroga.

Ambicją Łomnickiego, podobnie jak i scenarzysty Jerzego Stefana Stawińskiego, było ująć w ramy jednego filmu niemal całą okupacyjną działalność „Szarych Szeregów". Okazało się to przedsięwzięcie niezwykle trudne, w efekcie wiele przykładów poświęcenia młodych bojowników wypadło nazbyt skrótowo. Znamy ich czyny, lecz chcielibyśmy poznać ich lepiej: co czuli, co myśleli. Z pięknej literatury, która ocalała po Krzysztofie Kamilu Baczyńskim, po Tadeuszu Gajcym i Andrzeju Trzebińskim, wiemy, że było to pokolenie nad wyraz dojrzałe; swą siłę intelektualną, wewnętrzną powagę zawdzięczało okrutnym doświadczeniom Września i później – okupacji. Nie wszystko to odnajdziemy w „Akcji pod Arsenałem", a jednak jest to na pewno film godny polecenia, przywracający naszej pamięci tych, którzy nie wahali się oddać swojej krwi i życia dla Ojczyzny.

JANUSZ SKWARA

Oczami paryskiego gringo

OTALIA Z BAHII (Otalia de Bahia). Reżyseria: Marcel Camus. Wykonawcy: Mira Fonesca, Zeni Pereira, Maria Viana i inni. Francja – Brazylia, 1976

Brazylia goła, lecz wesoła! Wesoła, bo goła? Żeby to...

Paryski reżyser Marcel Camus, twórca „Otalii z Bahii", miłośnik wszelkiego rodzaju egzotyki, widzi to tak:

Otalia, młoda, pełna jeszcze dziewczęcego uroku prostytutka, zakochuje się „na śmierć i życie" w bezdroskim obiboku i uwodzicielu. Ale Martim daleki jest od uczuć na miarę miłości dziewczyny. Nie mogąc mieć z nim życia, Otalia „wybiera" śmierć, umiera z tęsknoty, dając młodzieńcowi do myślenia. Nie będzie miał z tym kłopotu: wyluskany przez policję z pogrzebowego konduktu odda się kontemplacji w murach lokalnego więzienia.

Camus, piastując w pamięci sukces swego malowniczego, poetyckiego „Czarnego Orfeusza" (1959), próbuje tu jeszcze raz wygrać lokalny koloryt brazylijskiego lumpenproletariatu. Jego bohaterowie – wszyscy na bakier z prawem i dobrymi obyczajami w mieszczańskim rozumieniu tego terminu – usiłują zjednać nas sobie gorącymi, szczerymi sercami, podawanymi na wyciągniętej, otwartej dłoni. Niestety, tym razem ani nie wzruszają, ani nie bawią. Może nam to już nie wystarcza, a może po prostu stępiała wrażliwość samego Camusa.

Bohaterowie „Otalii" miotają się po swoim getcie podmiejskich bud w rytmie samby, wśród nieustannego śmiechu, jak dzieci w ogródku jordanowskim. Bawią się swoimi wierzeniami i uczuciami, udają bogów i japońskich mistrzów kung-fu, a spuchnięte jądra skopanego policjanta stanowią dla nich niewyczerpane źródło wesołości.

Są też akcenty społeczne, a jakże. Policja chce wypalić ogniem podmiejską zarazę nędzy, a nędzarze podejmują walkę, traktując ją jak jedno z codziennych zajęć, może nawet – rodzaj relaksu w szarzyźnie roztańczonych dni.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że Camus traktuje nas jak łagodnych dzikusów. Kiedyś, w XVI wieku, jego europejscy antenaci kupowali za koraliki zaufanie i dobra brazylijskich Indian. Dzisiaj on importuje od nich bezwartościowe świecidełka opakowane w kartki powyrywane z książek ceniono kiedyś eks-proletariackiego pisarza Jorge Amado. Robi to z paryską nonszalancją, z grafomańską afektacją i pretensjonalnością typową dla grupy filmowych „strasznych mieszczan" znad Sekwany. Ta literackość sztucznych dialogów, to upodobanie do melodramatu, dorobkiewiczowska (w dziedzinie intelektu) pewność siebie w wyrokowaniu o kulturze innych i tak denerwujące ostatnio, nieustanne obsuwanie się na mielizny złego smaku – czyż nie odnajdujemy dziś tego wszystkiego nawet u największych eks-mistrzów współczesnego kina francuskiego – tyle tylko, że z większą inteligencją ukrywane pod tynkiem quasi-intelektualizmu?

Przed dziesięciu laty, po męczeńskiej śmierci ambitnego brazylijskiego cinema nôvo, anarchizujący reżyser tego kraju Julio Bressane zatytułował swój film „Zabij rodzinę i idź do kina". Oglądając „Otalię" chciałoby się doradzić: „zabijcie reżysera i idźcie do domu".

BARBARA ARMATYS

Erotyk krótkometrażowy

Film jest snem, życie jest filmem. Próbuję montować sceny z życia, żeby się w coś ułożyły i żeby powstała wartość trzecia.

Józef Gębski, wybitny realizator krótkiego metrażu: „Erotyki jakieś ostatnio wypisujesz".

Jerzy Eljasiak, dziennikarz, publicysta, krytyk filmowy: „Już z krótkiego metrażu nic nie pozostało, tylko okolice i okolice".

Alicja Iskierko: „Dlaczego pan nie wyraził swoich poglądów na temat filmu Grzegorza Królikiewicza »Tańczący jastrząb«?".

– Pani Alicjo – odpowiadam przewrotnie – bo ja nie mam poglądów. A myślę sobie w duszy: Poglądy to być może mam, ale nie na publiczne frymaczenie, moja prywatna sprawa.

Czesław Dondziłło opublikował w „Perspektywach" „Do Grzegorza Królikiewicza, twórcy filmu «Tańczący jastrząb» – list otwarty". I w pierwszych słowach „Drogi Grzegorzu!". Niby list otwarty, a intymny, odrzucam więc lekturę z przyzwoitości. Uczyli mnie w domu, douczał mnie Ilja Awerbach, że nie należy czytać cudzych listów, choćby otwartych. A w ogóle każdy powód do nieczytania jest dobry, żeby nie czytać.

Młodzieżowy tygodnik „Razem" na str. 44 zamieszcza zdjęcia fiata 126p wcięte w łono nagiej blondynki o wydatnych piersiach. Zdjęcie fiata jest zamglone i mało komunikatywne, zaś fotografia blondynki jest realistyczna i wyrazista. To bardzo słuszne. Fiaty nam się opatrzyły, a gołe dziewczyny jeszcze nie do końca.

„Życie Literackie" w „Żywociku literackim" cytuję za tygodnikiem studenckim „itd" obrazek piersiastej brunetki pt. „Zamiast Mleczki". Komentarz „ŻL": „Myśl przednia. I nawet nie potrzeba – jak przy rysunkach Andrzeja Mleczki – zbytnio się zastanawiać".

Komentarz mój: Niby nie, a tak, świat myśli jest duży, świat pełen jest myśli, uczuć i golizny. Śnią mi się po nocach ilustracje z tygodników, w dzień myślę o tym, jak by się pozbyć myśli, po południu słyszę słowa Alicji Iskierko, które brzmią jak oskarżenie: „Dlaczego nie wyraził pan swoich poglądów na temat filmu Królikiewicza? To są nasze życiorysy".

Może i nasze, ale nie moje. Mój życiorys nie nadaje się na fabułę, najwyżej na krótki metraż. A gdyby ktoś z mojego życiorysu zrobił serial – to każda przyzwoita cenzura zrobiłaby z tego serialu krótki metraż. Powiecie – znów się chwali. A dlaczego nie? Jeśli ja się nie pochwalę, to nikt mnie nie pochwali.

Opuszczamy na trochę Alicję Iskierko oraz mnie i powracamy do Mleczki. Mleczko w „Szpilkach" na ostatniej kolumnie pokazuje materiał „O czym myśli dziennikarz...": „powinienem coś napisać, ale zupełnie nie wiem, o czym. Od pewnego czasu mój mózg jest zupełnie jałowy..." Bohater nie zrealizowanego filmu krótkometrażowego Andrzeja Mleczki pisał o przodownikach, bumelantach, poruszał problemy „tradycje a nowoczesność", „młodzi a dorośli", „człowiek a przyroda". Krytykował wady, wychwalał zalety itd., itd. i nic już nie zostało, „Czyli – cytuję – dzięki Bogu, to nie ja się skończyłem, tylko skończyły się tematy".

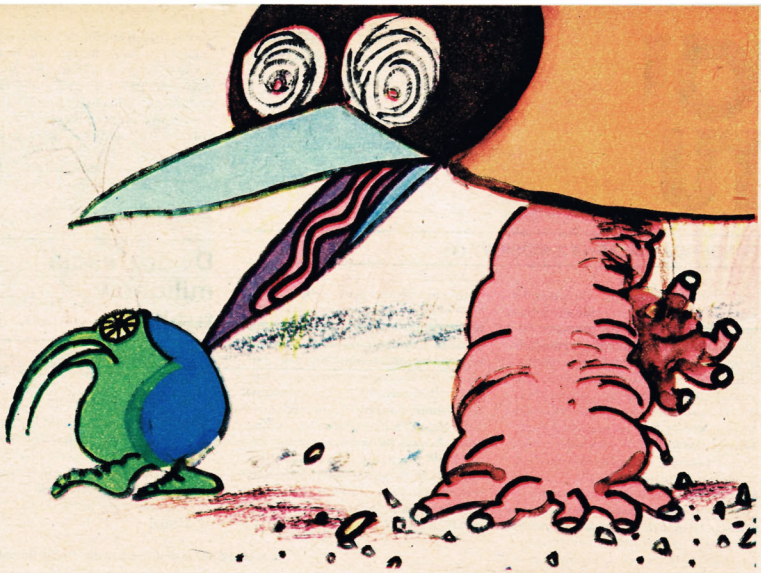
O Bolku i Lolku pisałem, przeanalizowałem problem filmów zleceniowych, ustosunkowałem się do psów, małżeństw, dzieci i staruszków w twórczości krótkometrażowej, o Karabaszu pisałem, o Żukowskiej i Żukowskim także, o nowych prądach w oświatowce, o węglu i dinozaurach, o samolotach i okrętach w twórczości Sprudina, o zamocowaniu kotwic, o dydaktyce i antydydaktyce; jeszcze, jeszcze pozostała nagość, problem odkrywczy zwłaszcza w filmie krótkim, bo gdyby na przykład jakiś reżyser przyszedł do szefa wytwórni krótkiej z propozycją realizacji reportażu dokumentalnego z łaźni damskiej, zostałby przez tego szefa wyrzucony na zbity pysk z gabinetu.

W 1960 roku byłem na Festiwalu Filmów Etnograficznych we Florencji. Jeden z pokazów był zastrzeżony przez włoską cenzurę, wpuszczano tylko gości zagranicznych, ci niech się demoralizują. Na ekranie pojawiło się parę murzyńskich tyłków z tych plemion, które nie uznawały opasek biodrowych. Wszystko. W tym czasie działał już francuski etnograf Jean Rouch, który w Afryce szukał nie nagich tyłków, ale nagiej czarnej duszy i ten Rouch został okrzyczany za swoje gadające filmy królem kina dokumentalnego. Mit Roucha i mit Edgara Morina (spotkali się obaj we Florencji – jak podaje Michałek w książce „Film się zmienia" – w 1959 roku, że też musiałem się spóźnić) zmazały się ze świadomości krytyki filmowej i twórczości filmowej. Film się zmienia...

Co parę tygodni nawiedzają mnie dwie starsze panie, bardzo miłe zresztą, propagujące jakąś nową religię, w której jest zawarta nareszcie prawdziwa prawda. Te panie powiedziały mi kiedyś chórem: świat się zmienia, z dnia na dzień.

Film się zmienia, świat się zmienia. Film Vadima „I Bóg stworzył kobietę" w roku swojego powstania obrażał moralność. Teraz – pokazany przez telewizję – ze swoją skromną nagością wydaje się mało pikantnym śmieciem. Może się taka BB podobać, można ją kochać, ale żyć z nią trudno, o czym zresztą paru facetów rzeczywiście się przekonało. Już ten film – początek mitu – stał się końcem mitu, końcem mitu BB i końcem mitu filmowej erotyki. Między filmem Vadima a np. ostatnim filmem o Bolku i Lolku „Wiosenna burza" były dzieci-kwiaty, i kontestacje młodzieżowe na Zachodzie i wybuchło „porno" i „retro" i sama tylko piosenka „Viens, viens" ma większy ładunek seksu niźli spiczasty tyłek BB. Film Vadima jest dziś tylko dokumentem epoki jak filmy Dzigi Wiertowa, Roucha i Morina, a nawet Jorisa Ivensa. W ostatnim dwudziestoleciu sama tylko polska reżysura wykonała dostateczną ilość aktów; ochów, achów i sapań miłosnych i zbliżeń na seksualną skórę, żeby i ten temat spisać na straty. To nie ja się skończyłem i nie reżysura – tylko skończyły się tematy.

Co się zaś tyczy „Tańczącego jastrzębia". A jakże, opisałem już wrzucanie chleba do miski klozetowej. Więc się ustosunkowałem. Więc nie ja się kończę, kończą się tematy.



„Ballada o żarłocznej ptaszynie", real. Bogdan Nowicki

Studio Miniatur Filmowych w Warszawie

20 lat później

Ponad 700 filmów (znakomitych, przeciętnych – i kto ich nie robi – nieudanych), 140 nagród i wyróżnień na krajowych i międzynarodowych festiwalach, w tym również główne nagrody na najważniejszych przeglądach światowej animacji. To przeszłość.

Dziś wliczając reklamówki i inne pozycje zleceniowe 60 filmów rocznie, a więc tyle, ile wynosiła cała produkcja trzech wytwórni filmów animowanych w roku 1965. Nie brak też – i to bardzo poważnych – zagranicznych zamówień. To jest jedna strona medalu. A druga: brak w ostatnich latach dzieł na miarę „Labiryntu" Jana Lenicy, „Małego westernu" Witolda Giersza, „Młyna" Mirosława Kijowicza czy „Syna" Ryszarda Czekały.

Studio Miniatur Filmowych, od kiedy by nie liczyć jego początku: od roku 1956, kiedy to przyjechali z Bielska-Białej Witold Giersz i Mieczysław Poznański, a potem dołączyli Halina Bielińska i Włodzimierz Haupe, autorzy „Zmiany warty", czy też od roku 1958, kiedy oficjalnie powołano SMF – niewątpliwie wpłynęło na podniesienie pułapu aspiracji naszego filmu animowanego. Studia w Bielsku-Białej, Łodzi czy grupa robocza w Warszawie, mimo że miały w swym gronie znakomitych artystów, nie wyzwoliły się wówczas jeszcze z tradycyjnych wzorów rysunku Disneya. Powstanie SMF stało się impulsem do różnorodnych prób i eksperymentów, dzięki którym polska animacja wyzwoliła się z naturalistyczno-sentymentalnej konwencji. Najpierw dążono do tworzenia filmoplastyki, a kiedy te próby nie powiodły się, gdyż zabrakło środków i cierpliwości Normana McLarena, próbowano uplastycznić film". Temat stanowił pretekst do tworzenia malarskich wizji. Ta tendencja przyniosła w latach swego rozkwitu bardzo oryginalne zjawisko – również w skali światowej – jakim była twórczość Witolda Giersza, który począwszy od „Małego westernu" z 1960 roku zastąpił rysunek lub wycinankę ożywioną plamą malarską. Stopniowo, od „Czerwonego i czarnego" przez „Konia", doszedł do pogranicza plastyki i filmu: dynamiczne pociągnięcia pędzla, z wyrazistą fakturą, zastąpiły klasyczną animację. Podobnie malarską materię wykorzystuje obecnie Piotr Szpakowicz w cyklu poetyckich legend o kwiatach.

Twórcy SMF, urzeczeni plastycznymi możliwościami, niewielką uwagą zwracali na stronę treściową, czytelność filmów, zwłaszcza tych adresowanych do dzieci. Najbardziej uwidoczniło się to w serialach, których produkcji warszawskie studio podjęło się najwcześniej, bo już pod koniec 1961 roku. Pierwsze odcinki jeszcze czarno-białej serii „Jacek Śpioszek" zrealizował Witold Giersz. Ale początkowy zapał szybko opadł, a nawet przerodził się w niechęć. I do tej pory studio skupiające kilkunastu indywidualistów największe kłopoty ma właśnie z seriami. Na kilkanaście prób najbardziej udana była indywidualna, szkoda, że zarzucona, seria Zofii Ołdak „Piesek w kratkę"; bezpretensjonalne opowieści podbiły dzieci humorem i wpadającymi w ucho piosenkami Wandy Chotomskiej i Adama Markiewicza. Bliskie sukcesu były „Przygody Koziołka Matołka" i „Proszę słonia", ale pierwszej z tych serii zabrakło poezji, a drugiej – dynamicznej akcji.

Witold Giersz, spiritus movens studia, filmami „Dinozaury" i „Kłopoty z ciepłem" dokonał nowego odkrycia: udowodnił, że film animowany, podejmując się funkcji oświatowych, nic nie musi tracić ze swych ambicji. Dewiza „bawiąc uczę" przyświecała filmom Stefana Szwakopfa, Stefana Janika czy Juliana Antonisza, który dla swojego cyklu „Jak to się robi" stworzył oryginalną koncepcję żartobliwego, nieco ironicznego wykładu. Próbą rozwinięcia tych koncepcji jest niezbyt udany, bo za mało w nim humoru i zabawy, serial „Pomysłowy Dobromir" wyjaśniający najmłodszym zasady działania różnych urządzeń technicznych.

Ambicje artystyczne łączono w Miniaturach zawsze z intelektualnymi; to tu na początku lat sześćdziesiątych powstały filmy Jana Lenicy „Nowy Janko Muzykant" i „Labirynt", a w drugiej połowie lat sześćdziesiątych lapidarne, przypominające aforyzmy utwory Mirosława Kijowicza: „Klatki", „Wiklinowy kosz", „Młyn".

W połowie lat sześćdziesiątych w ramach polityki „otwartych drzwi", przyciągania twórców z innych dziedzin sztuki, głównie plastyki, Miniatury zaopiekowały się prowadzoną przez Kazimierza Urbańskiego pracownią filmowego rysunku krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Utrzymano eksperymentalny charakter krakowskiego oddziału, w którym twórcy realizowali filmy w pełni autorskie, od scenariusza przez projekty plastyczne, animację, aż do – w wypadku Juliana Antonisza – muzyki. Dojrzały tam talenty Ryszarda Czekały, Juliana Antonisza, Jerzego Kuci, Jana Jańczaka. W początkach lat siedemdziesiątych punkt ciężkości studia przeniósł się do Krakowa. Filmy Ryszarda Czekały ukazały jeszcze jedną szansę filmu animowanego, który dzięki intensywności plastycznych obrazów może wyrazić tragiczne doświadczenia człowieka.

I choć krakowski oddział cztery lata temu przekształcił się w samodzielne Studio Filmów Animowanych, krakowskich twórców nadal łączą ścisłe więzi ze studiem w Warszawie. Kiedy w ubiegłym roku Julian Antonisz chciał zrealizować film bez użycia kamery, drogą bezpośredniego malowania na taśmie, zrozumienie znalazł właśnie w studiu warszawskim.

Studio przyciągnęło do filmu animowanego utalentowanego eksperymentatora Jerzego Kalinę (laureata tegorocznej Nagrody Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida), Marka Goebla, a z absolwentów PWSFTviT – Krzysztofa Nowaka, Macieja Wojtyszkę i Krzysztofa Gradowskiego, a także młodych – Witolda Stareckiego i Krzysztofa Krauzego. Od młodych będzie zależeć, czy Miniatury, dziś sprawna wytwórnia, mogąca podjąć się realizacji poważnych zamówień, także zagranicznych, powtórzy kiedyś również okres swej artystycznej odkrywczości.

BOGDAN ZAGROBA

„Mały western", real. Witold Giersz

ROZWÓJ TEMATU

BOGUMIŁ DROZDOWSKI

KORESPONDENCJA WŁASNA Z MOSKWY (1)

Filmy, o których mowa w dzisiejszej korespondencji, to filmy najnowsze; znaczna ich część nie miała jeszcze swoich premier w ZSRR. Z trzydziestu obejrzanych wybieram te, które wydają mi się najciekawsze w sensie rozwoju kina, rozwoju tematu, w sensie społecznego oddziaływania kina.

Wypada, a właściwie trzeba zacząć od filmu Wiktora Trogubowicza „Sprzężenie zwrotne". Film ten należy do czołówki nurtu „neoprodukcyjnego", jest bliskim krewnym „Premii" Siergicja Mikaeliana a to z paru przynajmniej przyczyn. Scenarzysta ten sam – Aleksander Gielman. Schemat scenariusza prawie ten sam: radosna twórczość przedterminowych zobowiązań contra rachunek ekonomiczny. O zwycięstwie racji decydują jednak nie dokumenty gromadzone po obu stronach, lecz ktoś, kto owe dokumenty zechce ze sobą skonfrontować, wyciągnąć racjonalne wnioski, a potem stanąć konsekwentnie w obronie ich realizacji. W „Premii" sekretarza komitetu zakładowego grał Oleg Jankowski, teraz ten sam aktor powtarza rolę jako sekretarz komitetu miejskiego partii. Powtarza rolę, a właściwie – powtarza postawę wzorcowego arbitra, człowieka czystych rąk i czystego sumienia, działającego jakby poza układami, choć z pełną świadomością procesów sprzyjających formowaniu tych układów. W „Premii" Jankowski dochodzi jednak tylko do końca pierwszego etapu, który można by nazwać rozpoznawczym. W „Sprzężeniu zwrotnym" etap ten zostaje przyspieszony; potem już przychodzi czas walki o wykazanie obiektywnych prawd, które bohater uznał za swoje. Akcja filmu toczy się więc w salach konferencyjnych i gabinetach działaczy partyjnych. Kombinat w budowie jest tłem dalekim, ale wszechobecnym. I tylko zmieniające się tablice – „do chwili uruchomienia pierwszej linii produkcyjnej pozostało 47 dni", a potem 32, a potem jeszcze mniej – powracają natrętnym motywem jako symbol upływu czasu i pogłębiających się konsekwencji błędnych decyzji.

Dwadzieścia milionów rubli

Leonid Sakulin (Oleg Jankowski) jest tutaj człowiekiem nowym. Przyjmuje za dobrą monetę zastane fakty, decyzje i plany. Ale oto pojawia się „zły duch", ekonomistka Wiaznikowa. Dlaczego – pyta – poprzedni dyrektor Małuncew był przeciwny przedterminowemu uruchomieniu pierwszej linii produkcyjnej, a dziś jest to uznane za wielkie zwycięstwo kolektywu? Wiaznikowej nie traktuje się tu po-

„Te niebezpieczne drzwi na balkon" Dżidry Rittenbergs

„Ostatnia dwójka" Borysa Naszekina

ważnie, była kochanką niedawno zmarłego Małuncewa, jej dobre czasy już się skończyły, jej kalkulacje i rachunki leżą na dnie rożnych szuflad. Ale w nich naga prawda: uruchamianie kombinatu po kawałku przynosi państwu straty dwudziestu milionów rubli. Tyle kosztuje spektakl przedterminowego przecięcia wstęgi pierwszej linii produkcyjnej.

Prezentuję film Tregubowicza „z grubsza" niejako, wszelkie decyzje i koncepcje w nim zawarte pełne są niuansów i argumentów szczegółowych i elementów dobrej wiary i dobrych chęci. Nowy dyrektor Nurkow przyjmując fałszywą koncepcję budowy zabezpiecza sobie priorytetowość w dostawach materiału i sprzętu, pomoc wyższych instancji, on swój spektakl po swojemu reżyseruje. Sprawa sięga dalej – do obwodowego komitetu partii. Ale kiedy wszystko zostanie zważone i rozwazone – ze źle obranej drogi nie będzie można się już wycofać. Wysiłek Sakulina okaże się bezowocny, co nie znaczy jednak, że on sam poniósł klęskę. I tu dochodzi nowy motyw, który można uznać za polemikę z łatwym optymizmem scenariuszowych rozwiązań, opiewających zwycięstwa słusznej sprawy na każdym etapie każdego konfliktu. Twórcy filmu akcentują właśnie nieodwracalność pewnych procesów – to brzmi jak memento. Mamy półtora raza mniejszą wydajność niż w krajach kapitalistycznych – pada stwierdzenie w komitecie obwodowym.

Motyw sztabowy

Film Tregubowicza umieściłem w nurcie „neoprodukcyjnym", za początek tego nurtu przywykło się uznawać „Premię", jest on już dość szeroki, zwłaszcza podobno w tworczości filmowej dla telewizji. Ale jeszcze przed „Premią" był „Twój współczesny" Rajzmana i „Nad jeziorem" Gierasimowa. I tak jak w temacie wojennym coraz więcej pojawia się „motywów sztabowych", tak i temat produkcyjny wywędrował z hal fabrycznych, rezygnując z prezentacji siły serc i mięśni na korzyść siły mozgów i sumień autorów koncepcji produkcji i dyrygentów produkcji.

W szerokim kontekście – sprawa dotyczy w mniejszym niż kiedys stopniu „wykonywania", a w większym – samego „zarządzania", więc dialektyki rewolucji i postępu na rożnych szczeblach i w zmieniających się z dnia na dzień warunkach. Naiwnie skonstruowana fabułka uzbeckiego filmu „Dla innych" Juldasza Agzamowa jest pretekstem do skonfrontowania postaw dwóch działaczy partyjnych. Także „nowego człowieka" Aziza Kudratowa z Sabirem Usmanowem, przedstawicielem starej formacji,doświadczonym reżyserem spektakli produkcyjnych. Jeden z ciekawych motywow sensacyjno-historycznego filmu „Czerwoni kurierzy dyplomatyczni" Willeka Nowaka: były czerwony dowódca rewolucyjnego pułku Wasyl Pierieguda zostaje skierowany do pracy w Komisariacie Spraw Zagranicznych. Nie może zrozumieć dwóch rzeczy. Po pierwsze, że bohater wojny domowej może zostać czymś w rodzaju listonosza. Po drugie, że można w ogóle zdjąć z siebie wojskową bluzę, włożyć burżuazyjną koszulę, zawiązać NEP-owski krawat, i w ogóle mieć garnitur.

W gruncie rzeczy w trzech rożnych filmach, w dziesiątkach rożnych filmów współczesnych i historycznych, produkcyjnych i przygodowych – chodzi o to samo: zrozumienie istoty aktualnego etapu rozwojowego.

Temat szkolny

Uświęcony wieloletnią tradycją „temat szkolny" jest fenomenem kinematografii radzieckiej, nie znajdującym odpowiednika w twórczości filmowej innych krajów. Robi się dużo filmów szkolnych, robi się je dobrze, to znaczy tak, jakby w ogóle nie istniał tu problem pracy z młodocianym, niezawodowym aktorem, jakby nie istniały problemy dojścia do obyczajowości i psychiki młodych ludzi między pierwszym a ostatnim dzwonkiem. Sama więc technika realizacji tematu szkolnego jest opanowana bezbłędnie, pozostaje tylko sprawa dotycząca całej twórczości filmowej w ogóle – co artysta chce powiedzieć, na ile potrafi oderwać się od schematu szkolnych konfliktów i ich rozwiązań, typażu bohaterów i tym podobnych klocków, z których wykonuje się szkolne, dydaktyczne układanki, ze szczyptą humoru, dobrą pobłażliwością, nutką ironii,a przede wszystkim wiarą w przynależne młodym ludziom – jakby z natury rzeczy – dobre intencje i szlachetne zamiary. Odwieczny porządek tematu szkolnego naruszył kiedyś Rajzman filmem „A jeśli to miłość", potem Ilja Awerbach i jego „Cudze listy". Ten temat fermentował u Dinary Asanowej („Klucz bez prawa przekazania") i u Borysa Frumina w filmie „Rodzinny melodramat". Oprócz fachowców od „szkolnego tematu" bowiem zajmują się nim często twórcy znani z innych zainteresowań, a przede wszystkim młodzi reżyserzy, dla których realizacja szkolnego tematu jest czymś pośrednim między egzaminem czeladniczym a czyśćcem, przez który przebrnąć trzeba, aby stanąć u wrót raju dorosłej sztuki dla dorosłych. W jednym i drugim wypadku trzeba z siebie dużo dać, to znaczy – wziąć z tematu jak najwięcej. Wyjść poza szkołę, zaglądnąć do domu ucznia, zewidencjonować determinanty psychologiczne i środowiskowe postaw i działań.

„Dla innych" Juldasza Agzamowa

Dość typowym przykładem realizacji tematu szkolnego jest film „Ostatnia dwójka" Borysa Naszekina: właśnie znakomita szkolna obyczajowość, trochę ekscentryzmu, dużo śmiechu i przełom w bulwie, to znaczy przepis na to, jak dostać ostatnią dwójkę, a potem już same piątki. Drugi, też typowy, „Chcę zostać ministrem" Jekaterliny Staszewskiej. Oryginalnością filmu jest to, że jego akcja dzieje się w środowisku uczniów technikum kolejowego, więc w miejscu nieco bardziej egzotycznym niż zwykle ogólniaki. Film ma tzw. momenty (ojciec jednego z bohaterów zrywa parkiet we własnym mieszkaniu, by go sprzedać na wódkę, interwencja chłopców w życie prywatne ulubionego nauczyciela) – ale istota dramatu, jego przebieg, konwencja narracyjna nie wychodzą poza ramy stereotypu.

Okazuje się jednak, że w temacie szkolnym można zawsze na coś liczyć. Mam tu na myśli „Szkolny walc" Pawła Lubimowa z Wytwórni im. Gorkiego i „Te niebezpieczne drzwi na balkon" Dżidry Rittenbergs z wytwórni w Rydze.

Szkolny walc

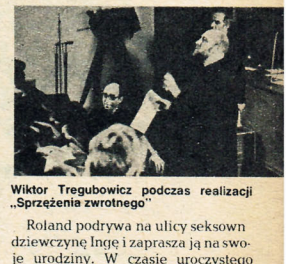
„Szkolny walc" to już właściwie pożegnanie ze szkołą, właśnie przed ostatnim dzwonkiem. Gosza pierwszy amant w klasie kocha Zosię. I Zosia kocha Goszę. Ale Goszę kocha również Dina. Gosza, nawet dość brutalnie, broni się przed miłością Diny. Kiedy okaże się, że Zosia jest w ciąży – Gosza przeniesie swój potencjał uczuciowy na Dinę, a swoją brutalność skieruje przeciwko Zosi. Za namową matki Zosia godzi się na usunięcie ciąży, ale ucieka ze szpitala w przeddzień zabiegu. Dina z Goszą staną na ślubnym kobiercu i oboje powiedzą „tak". Ale filmowa miłość jest bezwzględna. Wszyscy troje pozostaną nieszczęśliwi.

Tak w błyskawicznym skrócie przedstawia się treść filmu „Szkolny walc". Rzecz zrealizowana w poetyce melodramatu niesie w sobie szalenie bogaty ładunek obserwacji i refleksji. Wszyscy żyją tu obok siebie. Zosia i jej malutkie dziecko Gosza i Zosia, Gosza i Dina, rodzice Zosi. Społeczność szkolna rozsypała się przy dźwiękach ostatniego dzwonka, zjazd absolwentów niesie tylko nostalgię za beztroską młodych, zielonych lat. Można powiedzieć, że film dotyczy problemu odnotowanego przez socjologów i psychologów: stałego we współczesnym świecie rozwierania się nożyc pomiędzy dojrzałością biologiczną a dojrzałością społeczną i psychologiczną młodego pokolenia. Ale to tylko kawałek prawdy... Wszak i rodzice Zosi żyją obok siebie. Rozstają się w smutnej zgodzie, bez awantur, ojciec ucieka na daczę przyjaciela, matka do domu kochanka. Ale nikt nigdzie nie zaznał szczęścia. Między matką a jej kochankiem również powstaje jakaś bariera. I tak temat szkolny znajduje swoje przedłużenie w świecie ludzi dorosłych, świecie także nie uporządkowanym, nerwowym, w którym zabrakło hierarchii wartości, zabrakło ludzkiego prawa do obrony przed własną, ludzką głupotą.

Film jest rozegrany na wysokim diapazonie namiętności, uczuć i smutku. Stoją oboje – matka i ojciec – przed szpitalem,w którym rodzi się ich wnuczek. Zosia wyrzuca im kartkę przez okno – „nieźle wyglądacie razem". Razem przejdą wzdłuż alei, ale już za bramą każdy uda się w swoją drogę.

Sytuacja moralna

Film Dżidry Rittenbergs „Te niebezpieczne drzwi na balkon" mógłby być lepszy, niż jest, co nie znaczy, że jest zły. Trochę za dużo zaskoczeń, trochę za dużo wyjaśnień, przecież „sytuacja moralna", którą prezentuje, wydaje się niesłychanie interesująca.



Wiktor Tregubowicz podczas realizacji „Sprzężenia zwrotnego"

Roland podrywa na ulicy seksown dziewczynę Ingę i zaprasza ją na swoje urodziny. W czasie uroczystego wieczoru Roland pokazuje film amatorski zrealizowany metodą ukrytej kamery. Inga w bohaterce filmu rozpoznaje przywiezioną z wypadku pacjentkę szpitala,w którym pracuje. Jest nią laborantka szkoły, w której uczy się Roland i jego koledzy. Dziewczyna jest bardzo brzydka, chłopcy bawili się jej brzydotą, w końcu stworzyli „sytuację psychologiczną" na użytek swojego amatorskiego filmu, inscenizując spotkania z tajemniczym wielbicielem w ustronnym miejscu. Zaczaili się z ukrytą kamerą, nic się nie działo, zagwizdali, zahukali, przestraszyli – spłoszona dziewczyna wpadła do rowu, chłopcy na wszelki wypadek uciekli.

W trakcie urodzinowego przyjęcia rozpoczyna się teraz coś w rodzaju śledztwa i sądu zarazem. Mama Rolanda pełni rolę adwokata, Inga – świadka i prokuratora. Podział ról jest zgodny z wyobrażeniami ogólnymi o bezgraniczności macierzyńskich uczuć i bezkompromisowości młodych pokoleń. Ale pomiędzy tymi dwiema wartościami staje coś trzeciego: cynizm i głupota. Znów głupota tych smarkaczy, którzy dla swoich satysfakcji, dla swoich żartów, dla swojej „amatorskiej sztuki filmowej" poświęcili czyjeś zdrowie – fizyczne i psychiczne. Czyjeś, nie swoje.

Wieczór urodzinowy u Rolanda przypomina najlepsze sceny z filmów i teatrów,w których dochodzi do obnażenia wszystkich postaw, w których z osób dramatu spadają wszystkie maski konwenansów. Sytuacja moralna staje się czysta i klarowna. ■

O filmach sensacyjnych, o moskiewskim „retro" i kinie republik azjatyckich – w następnym numerze.

fot. Ciné Revue

Antonella Lualdi

Ostatnio oglądaliśmy tę włoską aktorkę w telewizyjnej serii francuskiej „Lucien Leuwen" Claude Autant-Lary według powieści Stendhala. Antonella Lualdi często występuje we Francji: dużym powodzeniem cieszy się nowy sensacyjny serial „Sznur na szyi" z jej udziałem.

„Zgwałcona miłość" Yannick Bellon
fot. L'Humanité – Dimanche

Gwałt i sprawiedliwość

Pewnego wieczoru na szosie koło Grenoble czterech mężczyzn jadących samochodem zaczepiło młodą pielęgniarkę; ściągnęli ją z motoroweru, zawlekli w krzaki i zgwałcili.

Kiedy Nicole odzyskała przytomność, jakiś przygodny kierowca zawiózł ją do szpitala. Dziewczyna doznała głębokiego szoku, zamknęła się w sobie, bała się spotkań z ludźmi, ich obojętności lub sarkazmu.

Kiedy szok minął, w Nicole zaczęła narastać potrzeba zidentyfikowania napastników, wymierzenia sprawiedliwości. Złożenie sprawy do sądu wymagało od niej odwagi.

Kim byli gwałciciele, których w końcu aresztowano i którzy gotowi byli użyć każdego kłamstwa, aby zmniejszyć swą odpowiedzialność? Przeciętni, „porządni" obywatele: pracownik garażu (żonaty, ojciec kilkuletniego dziecka), roznosiciel gazet, właściciel kafejki, syn handlarza złomem. Autorka filmu „Zgwałcona miłość" (L'amour violée) – Yannick Bellon, poczyniła właśnie taki wybór, opierając się na badaniach socjologicznych, testach. Jej zdaniem bowiem – *poprzez indywidualne przestępstwo można odkryć korzenie zjawiska o wiele szerszego, dotyczącego nas wszystkich, korzenie brutalności stosunków między mężczyznami a kobietami, opartych na prawie silniejszego. Nie można bowiem uspokajać się twierdzeniami, że gwałty popełniają ludzie o zachwianej równowadze psychicznej, skłonni do perwersji czy po prostu cudzoziemscy robotnicy, wygłodniali seksualnie.*

– *Każdy zgodzi się* – pisze François Maurin na łamach „L'Humanité" – *że przedstawione tutaj fakty nie są skażone fantazją czy wyobraźnią, że jest to wierny obraz świata, w którym dewaloryzuje się kobietę, sprowadza ją do roli przedmiotu (...) Ale jeżeli „Zgwałcona miłość" nie ma tej siły oddziaływania co poprzednie filmy Bellon (chociażby „Żona Jana"), to przede wszystkim dlatego, że czuje się wysiłek włożony w opracowanie scenariusza, troskę o przełożenie na język obrazów i dialogów określonej rzeczywistości, co nieco przyćmiewa wątki najważniejsze.*

Maurin docenia jednak społeczną wagę filmu Bellon. Autorka miała rację, jego zdaniem, kiedy określała swój film jako oskarżenie. – *To przede wszystkim apel do kobiet, aby przestały być bierne (...) To krzyk, który będzie wysłuchany* – kończy swą recenzję.

Krytyk „Le Monde" Jacques Siclier twierdzi, że sekwencja gwałtu jest równie dramatyczna i silna jak krótkometrażowy film Franka Cassentiego „Agresja" o podchmielonych automobilistach, którzy napadli i zabili północnoafrykańskiego robotnika. – *„Zgwałcona miłość"* – pisze – *to oczywiście film z tezą. Taki temat mógłby podjąć André Cayatte. Dobrze, że podjęła go kobieta, bo nawet najbardziej wrażliwy i przepojony najlepszymi intencjami mężczyzna jest niezdolny do uchwycenia reakcji psychologicznych, wstrząsu moralnego, jakim jest dla kobiety zgwałcenie. Reżyserską pracę Yannick Bellon opiera się na zanotowaniu (z wielką zresztą wrażliwością) reakcji i uczuć bohaterki: wstydu, przygnębienia, strachu przed ludźmi, którzy ją otaczają, gdy musi podjąć znów codzienne życie (...). Yannick Bellon nie manifestuje agresywnego feminizmu (...). Pragnęła, aby w jej filmie była także miłość i porywy serca. Zależało jej na dotarciu do masowej widowni, na szerokim upowszechnieniu swego „przesłania", należy więc zaakceptować wybraną przez nią konwencję.*

WIELKI BUNTOWNIK

ężyser Aleksiej Sałtykow realizuje dwu-ciowy film „Jemielian Pugaczow" – o naj-kszym powstaniu chłopskim w Rosji, w dru-połowie XVIII wieku. W filmie wystąpią: gienij Matwiejew, Tamara Siomina, Piotr

nielian Pugaczow"

Glebow, Olga Prochorowa, Wija Artmane. Ukończono już zdjęcia plenerowe, trwa praca w atelier „Mosfilmu". (APN)

★ ★ ★

Komunikat jest lakoniczny. Dwutygodnik „Sowietskij Ekran" przynosi więcej faktów w reportażu ze zdjęć realizowanych w okolicach Mińska. W ogromnej piaskowej rozpadlinie utkwiła furmanka. Siedzi w niej czarnobrody, otulony w szubę mężczyzna. Kozacy zsiedli z koni, pomagają wytoczyć wóz na twardy grunt. Scena prosta, rozegrana bez dialogu. Ale w nastroju, w niespokojnych spojrzeniach, które czarnobrody mężczyzna rzuca towarzyszom drogi, czai się pytanie. Ten mężczyzna to Jemielian Pugaczow, zdradzony wódz chłopskiego powstania. Operator Igor Czernych żąda powtórzenia sceny. Na czole Jewgienija Matwiejewa grającego Pugaczowa pojawia się strużka potu. Zmęczeni są ludzie i konie. Jeszcze zbliżenia – operator zastanawia się, czy nie wsiąść na konia tyłem. Ale stara szkapa nieoczekiwanie wierzga, ponosi... Zamieszanie na planie. Asystenci rzucają się na ratunek. Matwiejew dzielnie radzi sobie z lejcami...

Na planie są także kaskaderzy. Jest ich wielu – w tym wielkim widowisku są liczne sceny bitew konnych, wymagających wręcz akrobatycznych umiejętności. Kaskaderzy muszą też nauczyć się władania ciężką piką. To broń, którą Kozacy posługiwali się z niebywałą sprawnością. W jednym z epizodów strażnik pilnujący drzwi zostanie do nich przygwożdżony właśnie piką... Epizod, który wymaga starannych przygotowań i wielu prób.

Jewgienij Matwiejew

Inne problemy ma Jewgienij Matwiejew. Jego rola jest szczególnie odpowiedzialna: nadać ludzki wymiar legendzie. W scenariuszu Eduarda Wołodarskiego Pugaczow jest wodzem o wielkim talencie strategicznym, świadomym swego losu w dramacie chłopskiej wojny. W sekwencjach realizowanych pod Mińskiem został już zdradzony, pojmany przez starszyznę kozacką, która chce go wydać carskim wojskom, aby w ten sposób uzyskać dla siebie przebaczenie. Ta zdrada to kres niezwykłych losów Pugaczowa. Walczył w wojnie siedmioletniej i w wojnie rosyjsko-tureckiej, w 1771 zdezerterował z wojska i przebywał wśród Kozaków jaickich. Aresztowany i skazany na katorgę zbiegł ponownie i stanął na czele Kozaków, podając się za cara-samozwańca Piotra III. Był to początek powstania chłopskiego, które jak płomień ogarnęło ogromne obszary carskiego imperium. Pod wodzą Pugaczowa walczyło sto tysięcy chłopów i Kozaków; pierwsza ekspedycja carska została rozgromiona, buntownicy obległ zaczęli Orenburg, zdobyli Kazań, wreszcie ruszyli w kierunku Moskwy. Wtedy jednak zaczęła się zdrada: starszyzna ulękła się dalekosiężnych planów swego wodza. Klęska przy Czarnym Jarze była zapowiedzią tragicznego końca największego w historii Rosji zrywu antyfeudalnego. Epicki film Aleksieja Sałtykowa wiernie odtwarza dzieje tej wojny.

DE NIRO ZMIENIA MASKI

ł piętnastu laty Robert De Niro po-wał przez Europę autostopem. Był wów-także w Paryżu i wystąpił jako statysta nie Marcela Carne „Trzy pokoje na Man-nie". Niedawno znów odwiedził Paryż, ale już jako jeden z najwybitniejszych aktorów amerykańskich – wsławiony rolami w takich filmach jak „Ojciec chrzestny II", „Taksówkarz", „Ostatni z wielkich", a także – „Nowy Jork, Nowy Jork", gdzie reżyser Martin Scorsese dał mu za partnerkę Lizę Minnelli.

art De Niro fot. Epoca

– *W Actor's Studio* – mówi De Niro – *uczono mnie, że należy komponować postać bohatera sięgając do jego psychiki. Ale Elia Kazan zwracał uwagę także na inne sprawy. Mówił, że okulary mogą mieć wielkie znaczenie, jeżeli pomogą aktorowi zbliżyć się do postaci, którą ma zagrać. Aby stać się Jerry Doylem w „Nowym Jorku" w ciągu wielu tygodni pobierałem lekcje gry na saksofonie u Georgie Aulda. Proszę jednak nie sądzić, że jestem fanatykiem jazzu, chociaż film opowiada o triumfach jazzu. Należę przecież do pokolenia rock and rollu.*

Moje pierwsze sukcesy? Nagroda krytyki za rolę w filmie Scorsese „Nędzne ulice", a później Oscar za rolę Vito Corleone. Ale między Vito, młodym mafioso, a wielkim właścicielem ziemskim z „Wieku XX" Bertolucciego nie ma nic wspólnego. Chcę nieustannie zmieniać maski, aby nie znużyć publiczności. Największą radość sprawia mi ten swoisty stan łaski, gdy jako aktor identyfikuję się całkowicie z moim bohaterem. Wówczas wszystko jest takie łatwe, można sobie nawet pozwolić na improwizowanie sytuacji i kwestii dialogu.

Na premierę czeka mój najnowszy film „Łowcy jeleni" Michaela Cimine'a. Jest to opowieść o grupie kolegów, których rozdziela wojna w Wietnamie. Jest w tym filmie sporo bijatyk; często grywam gwałtowników, dość przypomnieć psychopatę z „Taksówkarza". Sądzę, że te gwałtowne sceny mogą spełniać funkcję egzorcyzmów. Ale nie pod tym kątem wybieram moje role.

Teraz codziennie trenuję na ringu. Będę grał boksera w nowym filmie Scorsese'a „Racing Bull".

FAKTY

„Świadek" to tytuł nowego filmu Jean-Pierre Mocky'ego. Temat – nie zawsze godna wiary pewność siebie naocznych świadków. Oto pewien niezwykłych losów Pugaczowa. Walczył w wojnie siedmioletniej i w wojnie rosyjsko-tureckiej, w 1771 zdezerterował z wojska i przebywał wśród Kozaków jaickich. Aresztowany i skazany na katorgę zbiegł ponownie i stanął na czele Kozaków, podając się za cara-samozwańca Piotra III. Był to początek powstania chłopskiego, które jak płomień ogarnęło ogromne obszary carskiego imperium. Pod wodzą Pugaczowa walczyło sto tysięcy chłopów i Kozaków; pierwsza ekspedycja carska została rozgromiona, buntownicy obległ zaczęli Orenburg, zdobyli Kazań, wreszcie ruszyli w kierunku Moskwy. Wtedy jednak zaczęła się zdrada: starszyzna ulękła się dalekosiężnych planów swego wodza. Klęska przy Czarnym Jarze była zapowiedzią tragicznego końca największego w historii Rosji zrywu antyfeudalnego. Epicki film Aleksieja Sałtykowa wiernie odtwarza dzieje tej wojny.

★

Filmverlag der Autoren, zespół młodych filmowców RFN, przygotował film „Niemiecka jesień" – o porwaniu Schleyera i śmierci terrorystów z grupy Baadera w więzieniu. Poszczególne epizody realizowali Volker Schloendorff, Alexander Kluge i Rainer Werner Fassbinder.

★

Douglas Trumbull, twórca efektów specjalnych w filmach „2001: odyseja kosmiczna" i „Bliskie spotkanie trzeciego stopnia", opracował system „Futurex", zmieniający szybkość przesuwania się taśmy w kamerze i w projektorze. Prezentacja nowej techniki, mogącej podobno zrewolucjonizować obecny kształt filmu, przewidziana jest na koniec roku.

★

Dzieje francuskiej eskadry lotniczej „Normandie-Niemen" uczestniczącej w II wojnie światowej u boku Armii Radzieckiej raz jeszcze stały się tematem filmu, tym razem realizowanego w Wilnie przez A. Grikeviciusa. „Markiz i pasterka" to opowieść o miłości francuskiego lotnika i dziewczyny która ratuje mu życie w 1944 r.

★

Ellen Burstyn (na zdjęciu), która w 1976 r. otrzymała Oscara za rolę w filmie „Alicja już tu nie mieszka", wystąpiła od tego czasu tylko w „Opatrzności" Alaina Resnais. Obecnie powraca na ekran w ekranizacji sztuki teatralnej „O tej samej porze, w przyszłym roku" (Same Time, Next Year); reżyseruje Robert Mulligan.

fot. J. Troszczyński

Pomoc aferzysty

Dlaczego piszecie lepiej o twórcach i filmach zagranicznych niż polskich?

Takie pytanie zadał mi znajomy, człowiek poważny i na poważnym stanowisku, czytelnik „Filmu". Używając słowa „lepiej", nie myślał o ocenach, tylko o atrakcyjności tekstów i zdjęć.

Pytanie warte odpowiedzi. Bo jakkolwiek nie zgodziłbym się całkowicie z tą sugestią, przecież jest w niej łut trafności.

To „lepiej" bierze się z dość prostego faktu; jeśli przeciwstawiamy kino polskie kinu zagranicznemu, co chcąc nie chcąc ma miejsce, wtedy wynik rywalizacji między wycinkiem dobrze znanego świata a całą jego małą znaną resztą – jest przesądzony z góry. W tym znaczeniu jest ciekawsza dżungla w dorzeczu Amazonki niż Puszcza Kampinoska, Himalaje niż Tatry, Barcelona niż Kraków. Kryje się za tym naturalny pęd człowieka do poznawania tego, co dalekie i obce.

Jest jeszcze druga przyczyna, tym razem zwyczajowa. Nie wiem dlaczego, ale tak się przyjęło, że o ludziach polskiego filmu należy pisać sterylnie, gdy o ludziach filmu zagranicznego pisze się barwnie, nieraz anegdotycznie. Prawda, to forma trochę „plotkarska", często okraszona wyobraźnią, niekiedy mitologizująca kogoś na siłę, jednak przez ukazanie prywatnej i towarzyskiej otoczki życia postacie nabierają rumieńców, są nam bliższe.

I tak wyrwany ze snu o północy mógłbym opowiadać o Delonie przez trzy godziny. O jego upartym dzieciństwie, pierwszych niepowodzeniach, o ambicji, o zatargu z paryskim prefektem policji, o aferze z „gorylem", o dwóch żonach i osiemnastu psach, o interesach w boksie i lotnictwie, o dyskretnym lub oficjalnym finansowaniu filmów ambitnych. Delon żyje w wyobraźni jako postać z ekranu i jako ktoś „prywatny", o niezwykle ciekawym życiorysie.

Z polskich aktorów bardzo wysoko cenię Jana Englerta; gra teraz w „Akcji pod Arsenałem". Oglądam wszystkie filmy, w których występuje, choćby niektóre z nich były złe, ale nie przez niego. Powierzonej do odtworzenia postaci daje sugestywność i prawdopodobieństwo, świetnie rozwiązuje epizody, umie posługiwać się napięciem i zawieszeniem. I co najważniejsze: ma osobisty urok. Ale Englert jako postać z życia jest dla mnie abstraktem. Nie znaczy, że chciałbym podstępnie poznać jego świat intymny, ale do pełnego portretu brakuje drugiej strony medalu.

Trzecim i ostatnim powodem jest brak reklamy. Oczywiście myślę o reklamie nowoczesnej, nie o drętwych ogłoszeniach w prasie, lepszych czy gorszych plakatach, planszach przy kinach. Chodzi mi o inicjowanie pewnej sprawy, atmosfery, wydarzenia; o tworzenie zainteresowania, a nie wygaszanie go. Nowoczesna reklama kinowa to umiejętne tworzenie aury wokół ludzi i filmu.

Na przykład konferencje prasowe. Dobrze, że niekiedy się odbywają; źle, że najczęściej są własną parodią. Celem konferencji prasowej jest przekazanie dziennikarzom pewnych informacji, sugestii, błyskotliwych pomysłów, które oni przekażą czytelnikom. U nas odwrotnie: sala gada, ekipa milczy. Na jednym takim spotkaniu reżyser zaczął w te słowa: chciałbym się dowiedzieć, co wy myślicie o moim filmie? Jeśli już coś powie, to tylko to, że się napracował, że pracował z zapałem, że miał trudności. Niekiedy wygłosi dłuższą kwestię, zwykle nie na temat, pretensjonalną i tonem profesorskim, z której nie da się zacytować ani jednego zdania.

Alain Delon prywatnie

Przypomniała mi się pewna historia jako przykład pozytywny. Chodzi o film zagraniczny – co ja na to poradzę? – którego nie było na naszych ekranach, ale to nie ma większego znaczenia. Po premierze „Stavisky'ego" odbyła się konferencja prasowa. Alain Resnais, bo to on zrobił ten film, zaczął w te słowa (cytuję z pamięci, ale ton wypowiedzi jest zachowany):

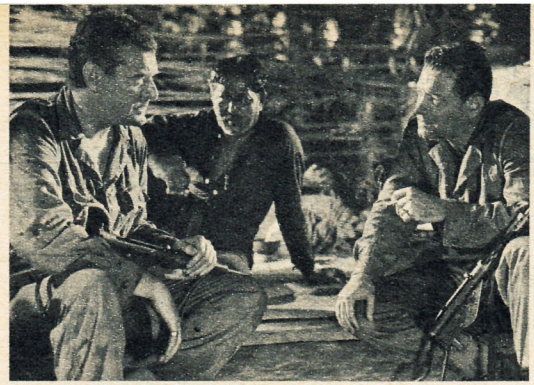
– Proszę państwa. Opowiem, jak doszło do zrealizowania tego filmu. Przez dłuższy czas nic nie robiłem, nie przychodził mi do głowy żaden pomysł. Aż tu... Byłem w jakimś miasteczku prowincjonalnym, nawet nie pamiętam w którym, te miasteczka są takie podobne. Miałem chwilę czasu, poszedłem na spacer. Widzę napis: Muzeum Regionalne. Wchodzę do środka. Wiecie, wszystkie muzea regionalne są takie same. Przechodzę z sali do sali. Nagle, jakby grom z jasnego nieba. Wiecie, co widzę? Widzę trzy obrazki w jednym rzędzie. Na pierwszym głowa Chrystusa, na drugim – Napoleona, na trzecim – Stavisky'ego. Pomyślałem sobie tak: to Bóg-Człowiek, bóg wojny i bóg aferzystów. I dalej – były filmy o Chrystusie, były filmy o Napoleonie, ale nie było filmu o Stavisky'm. Więc ja zrobię ten film. I zrobiłem.

Film był w gruncie rzeczy lichy, choć z Belmondem, już go zapomniałem, ale tę opowieść o trzech obrazkach będę pamiętał do końca życia mimo wątpliwości, czy była prawdziwa, czy też, powiedzmy, była fragmentem jakiegoś scenariusza.

W ten sposób, przy pomocy aferzysty Stavisky'ego, dochodzimy do morału. Że pytanie postawione na wstępie odnosi się nie tylko do dziennikarzy, lecz również do ludzi filmu. Że robienie „publicity" jest sztuką i wiedzą, której można się nauczyć. Ino trzeba chcieć, jak powiedział Wyspiański.

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

Jan Englert w „Akcji pod Arsenałem"



A może spojrzeć wstecz? **„Most na rzece Kwai" Davida Leana**

JAKI JEST TEN REPERTUAR?

ciąg dalszy ze str. 5

nach warto obejrzeć się wstecz, jeśli rysuje się gdzieś deficyt. Kupiony dopiero niedawno „Ostatni pociąg z Gun Hill", film sprzed 10 lat, był przyjęty dobrze przez krytykę i publiczność. Skoro więc podaż dobrych westernów się zmniejsza, czy nie warto sięgnąć do nie wyświetlanych u nas filmów mistrzów tego gatunku, filmów sprzed 5, 10 czy 15 lat?

KOŁODYŃSKI: A wznawianie rzeczy głośnych? „Most na rzece Kwai" miał na Zachodzie powroty na ekrany po latach – i nikt się ich nie boi. U nas tymczasem nie ma mowy o wznawianiu dawnych przebojów. Uważam, że konkurencja między telewizją a kinami jest zdrowa, ale ZRF nie korzysta z niej należycie. Bo jeżeli telewizja wprowadziła film australijski, prezentując go po raz pierwszy naszej widowni, warto pójść szybko za uderzeniem. Skorzystać z tej wizytówki. Na szczęście już słychać o pierwszych zakupach. Ale jakieś trzy lata temu telewizja pokazała niesłychanie popularny film z japońskiej serii o ślepym samuraju; historia niezmiernie charakterystyczna dla pewnego nurtu filmu japońskiego. I dopiero po trzech latach zjednoczenie kupuje film z serii, która się już właściwie skończyła. Gdyby wyjść z tymi filmami zaraz po pokazie telewizyjnym, kiedy żyją jeszcze w pamięci, byłoby to mądre korzystanie z bezpłatnej reklamy.

SOBAŃSKI: Lepiej byłoby wznowić choćby „Rio Bravo", film, który także do tej pory żyje w pamięci widzów, czy „W samo południe", niż kupować włoskie westerny klasy C.

LEDÓCHOWSKI: Wznowienia to bardzo ważna sprawa na Zachodzie. We Francji, Anglii czy Włoszech jest to dużo łatwiejsze, bo dystrybutorzy mają swoje kina i dla nich ponowne wprowadzenie tytułu jest proste. U nas wymagałoby to zapewne jakiejś reorganizacji systemu zakupów.

KOŁODYŃSKI: Nie sądzę, precedensy już były. Jest to raczej sprawa giętkości polityki repertuarowej.

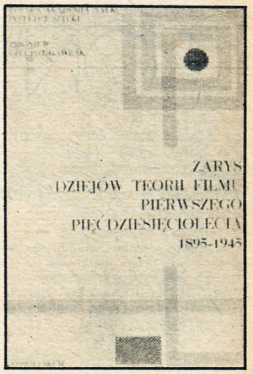
LEDÓCHOWSKI: My wchodzimy często jeszcze wyłącznie na grunt „zaklepany". Wiemy, że Buñuel to jest Buñuel, a Visconti to Visconti. A przecież klęska w wyborze nie jest czymś haniebnym, to jest normalne szukanie, koszt ryzyka. To jest istotna sprawa repertuaru.

Opracował:
CZESŁAW DONDZIŁŁO

Czekamy zbyt długo **„Wiek XX" Bernardo Bertolucciego**

Książki

ANTY--ARISTARCO?



Mamy zatem własną historię doktryn filmowych – „od Matuszewskiego po Chiariniego" – skromnie określającą się w tytule mianem „Zarysu dziejów pierwszego pięćdziesięciolecia teorii filmu". Książka Zbigniewa Czeczota-Gawraka, któremu przysługuje tym samym miano pioniera, zestawia i komentuje najważniejsze teksty, jakie poświęcono kinu od roku 1898 do 1945. W obszernym metodologicznym wstępie tłumaczy nadto, dlaczego z pisaniem dziejów myśli filmowej mieliśmy tyle problemów. Praca zainteresuje niewątpliwie wszystkich, którzy pragną znaleźć klucz systematyzacyjny do tradycji Dziesiątej Muzy. Teoria – zwłaszcza pierwszych dziesięcioleci naszego wieku – stanowiła kapitalne zwierciadło nie tyle praktyki, co stanu świadomości inwestujących w nią moralnie intelektualistów, entuzjastów i samych filmowców. Była przeczuciem czegoś, co jeszcze się nie zmaterializowało. Teoria projektowała nowe szlaki kina, usiłowała zmienić tory, po jakich podążała, najczęściej wbrew formułowanym definicjom, praktyka twórcza.

Ale nie tylko z tego powodu warto powracać do klasyków. Odczytywane na nowo teksty Münsterberga, Eisensteina czy Irzykowskiego okazują się istotną podnietą dla współczesnej refleksji filmowej, jakby sparaliżowanej świadomością rozległości swych zadań. Innymi słowy – autor polskiej historii teorii kina stanął przed zadaniem wdzięcznym, a nawet frapującym. Jednakowoż lektura tomu, wydanego w nobliwej oficynie „Ossolineum", oczekiwania te spełnia w pewnym tylko stopniu. Nie jest to zarzut: autor wybrał po prostu określoną drogę. Potraktował swe zadanie w kategoriach naukowego zwiadu filmoznawczego, a nie ryzykownej w swym subiektywizmie próby rewaloryzacyjnej. Starał się wydobyć z tekstów elementy „najważniejsze", charakteryzujące historyczny wkład klasyków. Tylko jaka „obiektywna miara" pozwalą dziś określić w sposób nie budzący sporów, co przesądza o randze Canuda, Balázsa czy Pudowkina? Zbigniew Czeczot-Gawrak odpowiada w swym wstępie, że kryteria takie proponuje systematyzacja doktryn zgodnie z ich stopniem docieklowości – od intuicji filmologicznych po filmologiczną empirię – z drugiej zaś strony trzy kręgi dyscyplin w postaci „kół współśrodkowych": morfologicznych, socjohistorycznych, wreszcie fundamentalnych (teoria sztuki, teoria kultury, systemy komunikacji międzyludzkiej).

Na szczęście autor rygorystycznie założeń tych nie egzekwuje w toku właściwego wywodu, starając się raczej usytuować klasyków w odpowiednim nurcie, dać próbkę stylu ich wypowiedzi, skwitować zwięźle ponadczasową wartość „Fotogenii" czy „Po namyśle". Ten tryb prezentacji kart dziejów teorii zbliża książkę Gawraka do jej klasycznego prawzoru, od którego jednak autor się energicznie odżegnuje, do „Historii teorii filmu" Guido Aristarco. Niezależnie od tego, co na temat jej „przestarzałości" czyta się w tym dziele, abstrahując też od „kardynalnych pominięć" – pracy włoskiego krytyka i filmologa nie sposób odmówić przejrzystości. Powiem więcej, jako że przez lata posługiwałem się radziecką edycją Aristarca (tak – podjęto za miedzą „kontrowersyjną decyzję", na jaką my nie potrafiliśmy się zdobyć), wykorzystywałem jej materiał do uniwersyteckich zajęć. Zgoda, że nie dostrzegł on Irzykowskiego i nie docenił Epsteina, że zredukował swą historię do kilkunastu nazwisk. Lecz w wyborze tym kryła się zwartość i konsekwencja propozycji, a ta chyba nie stała się najmocniejszą stroną „anty-Aristarca" pióra Zbigniewa Gawraka.

Znów na szczegółowszą polemikę brak mi miejsca: jeżeli przekonywająca wydaje się generalnie próba wpisania polskiej myśli filmowej w system europejski teorii lat dwudziestych, a zwłaszcza dziesiątych, jako głosu ważkiego i oryginalnego, o tyle daleko bardziej ryzykowna, w tym kształcie, wydaje się idea poszerzenia tradycji o wyprowadzoną z dzieł niemieckiego ekspresjonizmu „estetykę" rekonstruowaną z podtekstów; dalej – zdegradowanie Kuleszowa do roli „nauczyciela Pudowkina", Zahorskiej do rzeczniczki „immanentnych cech tworzywa" etc. Skrótowość haseł i przyjęty generalizujący układ zatarły jakby wiele spraw i odebrały wielowymiarowość szeregu postaciom, poczynając od Irzykowskiego, poprzez Eisensteina, na Ingardenie kończąc. Być może to nieuchronna konsekwencja formuły „Zarysu..." rekompensowana niewątpliwą mnogością zaprezentowanych zjawisk, trendów i sylwetek. Trudno było być Aristarkiem – jeszcze trudniej być „anty".

WOJCIECH WIERZEWSKI

Zbigniew Czeczot-Gawrak: ZARYS DZIEJÓW TEORII FILMU PIERWSZEGO PIĘĆDZIESIĘCIOLECIA 1895–1945. Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1977

POPULARNOŚĆ I KONWENCJE

Rozmowa z BARBARĄ BRYLSKĄ

– Film telewizyjny „Szczęśliwego Nowego Roku" Eldara Riazanowa powstał trzy lata temu i był już kilkakrotnie nagradzany. Ostatnio otrzymała Pani wraz z radzieckimi twórcami filmu Nagrodę Państwową ZSRR.

– Film cieszył się ogromnym powodzeniem – chyba ze względu na temat: poszukiwanie szczęścia i formę – lekką, komediową. Na życzenie widzów telewizja powtarzała go wielokrotnie, w wersji skróconej znalazł się w kinach, gdzie również budził zainteresowanie. Najpierw nagrodzili go widzowie, potem dopiero jury oficjalne. Razem ze mną zaszczytne wyróżnienie odebrali Eldar Riazanow i mój partner Andriej Miagkow, niezapomniany Alosza Karamazow z filmowej wersji powieści Dostojewskiego „Bracia Karamazow". Dla mnie było to wyróżnienie podwójne. Po raz pierwszy Nagrodę Państwową przyznano w Związku Radzieckim zagranicznej aktorce.

Z Józefem Duriaszem w „Romansie Teresy Hennert"

– Chyba ma Pani szczęście do radzieckiej publiczności. Już jeden z Pani pierwszych filmów „Bumerang" znalazł się na liście najpopularniejszych filmów zagranicznych wyświetlanych w radzieckich kinach.

– Równie popularne były „Faraon" i „Pan Wołodyjowski". Po tych filmach trafiłam nawet na karty książek. Bohater powieści kryminalnej „Zielony liść" mówi do swojej sympatii: „Jesteś bardzo podobna do Barbary Brylskiej". Opowiadano mi, że na „Anatomię miłości" Romana Załuskiego kolejki stały przez całą noc, a widzowie przyjeżdżali nawet z odległych miejscowości. Moja Ewa z „Anatomii miłości" spodobała się Eldarowi Riazanowowi i dlatego powierzył mi główną rolę kobiecą w swoim filmie.

– Nie wpłynęła na tę decyzję z takim temperamentem zagrana przez Panią Maria z filmu Aleksandra Zarchiego „Miasta i ludzie"?

– Nie czułam się w tym filmie najlepiej. Chociaż niemiecka arystokratka bez pamięci zakochana w rosyjskim poecie, i to w latach pierwszej wojny światowej, to rzeczywiście postać niezwykle romantyczna.

– „Szczęśliwego Nowego Roku" jest pierwszą Pani komedią.

– Ale rola była raczej dramatyczna. Riazanow ma specyficzne poczucie humoru: komizm wynika u niego z analizy realistycznych sytuacji. Kobieta znajduje w swoim mieszkaniu obcego, w dodatku podpitego mężczyznę. Jak się go pozbyć bez pomocy milicji, bez niepotrzebnego skandalu? Między dwojgiem ludzi podobnie samotnych, szukających bratniej duszy, prawdziwej miłości – nawiązuje się, nie bez trudności, nić porozumienia.

– Czym jest dla Pani aktorstwo?

– Poznaniem i opanowaniem własnej twarzy i własnego ciała. Rzadko się to udaje. Podziwiam dyskrecję środków aktorskich używanych przez Jeanne Moreau i Liv Ullmann. Twarz, usta są niemal niewidoczne, właściwie grają tylko oczy. Tego nie można naśladować, to jest integralnie związane z całą postacią, osobowością. Tak właśnie rozumiem aktorstwo: jest ono dla mnie sztuką integralną. Muszę wiedzieć i to dobrze, kogo gram. Reszta sama wychodzi. Studiowanie reakcji, gestów, wsłuchiwanie się w swój głos to dobre na scenie, w filmie przeszkadza. Z tych właśnie powodów teatr mi nie odpowiada. Nie mam dzięki temu żadnych scenicznych nawyków, łatwiej podporządko-

„Anatomia miłości"

wuję się reżyserowi. Nie przepadam za próbami, które odbierają grze świeżość i siłę. Próby były mi potrzebne dawniej, kiedy nie mogłam opanować tremy i zdenerwowania: nagle zapominałam dialogów. Teraz lepiej gospodaruję siłami: oszczędzam się w czasie prób, gram w pełni po uruchomieniu kamery. Jeśli nie zawsze to wychodzi, pozostaje przynajmniej spontaniczność. Nie spalam się zbyt szybko.

– A co sprawia Pani największą trudność?

– Często przeszkadza mi twarz. Taki mam układ mięśni, rzeźbę twarzy, iż wydaję się oschła, wyrachowana, niezależnie od szczerości przeżywania. Czasami wydaje mi się, że to twarz innej, niepodobnej do mnie psychicznie kobiety. Reżyserzy często powtarzają: dlaczego jesteś taka zimna, smutna, dlaczego grasz złą kobietę? A przecież „w środku" jestem pogodna, szczęśliwa, radosna. Niech pan spojrzy na portret namalowany przez Gemmę Bieliną z Moskwy: wyglądam na kocicę. A byłam wtedy bardzo szczęśliwa, oczekiwałam dziecka. Nie lubię tego portretu. Ale widocznie tak ludzie mnie odbierają. Dla aktorki opanowanie twarzy to problem techniczny. Nie chcę go rozwiązywać w sposób sztuczny; za pomocą uśmiechu.

– Na ogół odtwarza Pani kobiety zdecydowane, pewne atutów, jakie daje im nieprzeciętna uroda.

– Czyli typowe amantki. Ale każda jest inna. Krzysia z „Pana Wołodyjowskiego" była romantyczna, Kama z „Faraona" – drapieżna, Ewa zwana Księżniczką ze „Zbrodniarza, który ukradł zbrodnię" – cyniczna, matka z „Albumu polskiego" – heroiczna. Bo też typ amantki rozpadł się, ma wiele wariantów.

– W ostatnich latach częściej widujemy Panią w filmach zagranicznych – radzieckich, czechosłowackich, bułgarskich czy NRD-owskich – niż w polskich.

– Powtarza pan częste pytanie: dlaczego nie chcę grać w polskich filmach? A przecież to nie ode mnie zależy, tylko od reżyserów, którzy za wszelką cenę, nawet za cenę artystycznej porażki, szukają nowych twarzy. Na świecie nikogo nie nudzi popularny aktor. U nas aktor, który zdobędzie popularność, nawiąże kontakt z publicznością, czeka potem latami na rolę.

– Na szczęście nie zapominają o Pani reżyserzy zagraniczni.

– Oni też szukają nowych twarzy. Niektóre z granych przeze mnie postaci z powodzeniem (może nawet większym) mogłyby odtwarzać miejscowe aktorki. Ostatnio wystąpiłam w filmie czechosłowackim „Cichy Amerykanin w Pradze" Stefana Sledskiego i Josefa Macha oraz bułgarskim „Zginiesz tylko w ostatecznym wypadku" Milana Gecowa. Pierwszy rozgrywa się w roku 1945 w Pradze. Gram postać prawie tragiczną, czeską dziewczynę, która, aby uratować ukochanego z rąk gestapo, zdradza kolegów z ruchu, oporu, współpracuje z hitlerowcami, a po wyzwoleniu Pragi – z Amerykanami. Ta szalona miłość niszczy ją wewnętrznie, doprowadza do tragicznej katastrofy. Natomiast drugi film to kryminał o walce bułgarskiej milicji z międzynarodowym gangiem przemycającym narkotyki z Bliskiego Wschodu do Europy Zachodniej. Odtwarzam w nim rolę angielskiej piosenkarki kabaretowej.

– Śpiewa Pani również?

– Tak. Ale tylko po bułgarsku.

– W ekranizacji „Romansu Teresy Hennert" Zofii Nałkowskiej gra Pani postać tytułową. To powrót na polskie ekrany.

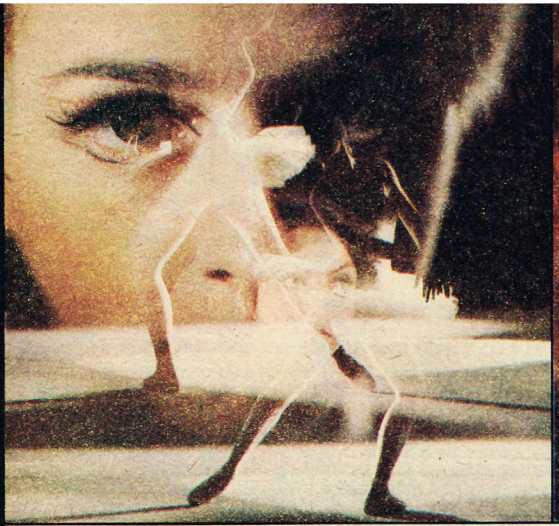
– Teresa Hennert jest damą z przedwojennych warszawskich salonów, która z nudów nawiązuje romans z przystojnym oficerem, a potem pada ofiarą zazdrosnego kochanka. Znakomita pisarka rozumie psychikę kobiety, zna doskonale środowisko elity z początków lat dwudziestych. Wbrew zewnętrznym pozorom moja bohaterka jest osobą zagubioną w tym środowisku, w pewnym sensie osobą nudzącą się. To jest dla mnie ciekawe doświadczenie aktorskie, tym bardziej że gram pod kierunkiem nie zawodowego reżysera filmowego, lecz kolegi aktora, Ignacego Gogolewskiego. Rozumieliśmy się w pół słowa.

„Szczęśliwego Nowego Roku"

– Zapewne inaczej pracował z Panią Marek Piwowski przy telewizyjnej adaptacji opowieści kryminalnej „Kłopoty to moja specjalność" Raymonda Chandlera?

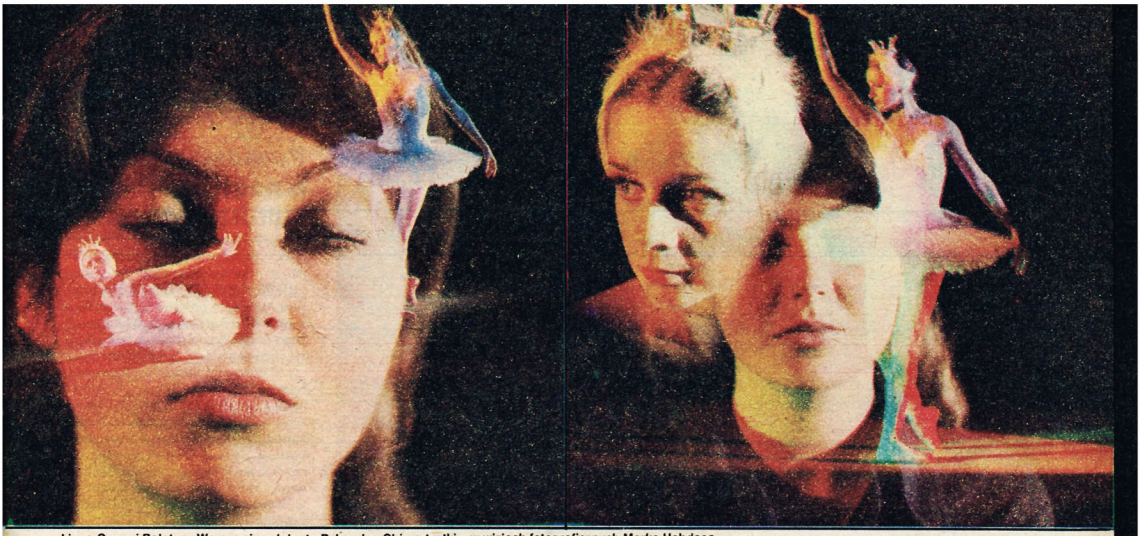
– Piwowski zmierzał do stylizacji. Wzorem było dla nas nie życie, lecz konwencja amerykańskiego filmu kryminalnego. A ponieważ Piwowski ma także skłonność do parodiowania konwencji i schematów, tępił u aktorów wszelkie „prywatne" reakcje. Każdy gest miał mieć swoje znaczenie. Ten „marionetkowy" styl gry był dla mnie czymś nowym, ale też uświadomił mi możliwości aktorstwa w dziedzinie parodii, komedii, zabawy z konwencjami.

Rozmawiał:
BOGDAN ZAGROBA



Główną rolę w „Akwarelach" gra Dorota Kwiatkowska, studentka stołecznej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej; w scenach baletowych występuje i solistka Teatru Wielkiego Dorota Kwiatkowska, Leszek Mikołajczyk i Kalina Schubert

fot. Jerzy Troszczyński



kiego Opery i Baletu w Warszawie – Jolanta Rybarska. Obie artystki – w wizjach fotograficznych Marka Habdasa

Dorota Kwiatkowska, Leszek Mikołajczyk i Jerzy Bończak

AKWARELE

Anka jest w przededniu ukończenia szkoły baletowej – jest jedną z kandydatek do roli Odetty w wystawianym z okazji jubileuszu szkoły „Jeziorze łabędzim", to jej wielka życiowa szansa. Marek nie dostał się na studia, ale nie dba o to, urzeczony perspektywą barwnego życia, które mu proponuje organizator występów estradowych Damian.

„Akwarele" to film o pierwszych wyborach i porażkach, odpowiedzialności i poszukiwaniu wartości, szkic do portretu wczesnych lat siedemdziesiątych. Scenariusz napisali Ewa Przybylska i Ryszard Rydzewski, reżyserował Ryszard Rydzewski, operatorem był Stefan Pindelski, scenografia Tadeusza Myszorka, kostiumy Barbary Środki. Grają: Dorota Kwiatkowska, Leszek Mikołajczyk, Kalina Schubert, Teresa Szmigielówna, Irena Malkiewicz i Jerzy Bończak. Produkcją kierował Antoni Gniewkowski, film powstał w Zespole „Profil". (ed)

„Egzekucja zdrajcy ojczyzny Ernsta S." Richarda Dindy

SOLURA 78

KU JAKIEJ PRZYSZŁOŚCI?

KORESPONDENCJA WŁASNA ZE SZWAJCARII

Po raz trzynasty Dni Solury, festiwal bez jury i bez nagród, przegląd interesujących filmów szwajcarskich z poprzedniego roku. Okazja, żeby małe środowisko filmowców szwajcarskich mogło się spotkać i zastanowić nad rozwojem i sytuacją kina, któremu zawsze brakuje pieniędzy, bowiem pomoc federalna jest niezwykle skromna. Co więcej, ludzie upoważnieni do rozporządzania funduszami popierają twórców znanych, nie szukają nowych talentów.

Są jednak i zjawiska pocieszające; bądź co bądź zrealizowano w 1977 roku tyle filmów, że ich łączny czas projekcji przekracza 70 godzin; z drugiej strony – kino szwajcarskie miało po raz pierwszy dość dużo widzów.

Niektóre filmy pozostawały w sezonie jesiennym na afiszach Zurychu, Berna, Lozanny i Genewy przez cztery, pięć, a nawet dwanaście tygodni. To w każdym razie dobra zapowiedź na przyszłość, choć osiągane wyniki nie wytrzymują oczywiście porównania z finansowym sukcesem komercjalnych filmów francuskich i amerykańskich.

Szwajcarzy boją się już mniej tego lustra, którym jest kino; nie uciekają, gdy im się pokazuje krytyczny obraz ich bezbarwnego życia. Niewykluczone, że przyczyną są zagraniczne sukcesy szwajcarskich filmów prezentowanych na pokazach w Ameryce, przeglądach w Sorrento i Poitiers. Choć to sukcesy relatywne, miejmy nadzieję, że staną się zachętą na przyszłość.

Nowi: trudne początki

Miłe niespodzianki sprawiali ongiś ludzie zupełnie nie znani, przypomnijmy sobie Jürga Hasslera i jego „Rozruchy" – zjadliwy dokument o studenckich wystąpieniach w Zurychu w roku akademickim 1969–70, Richarda Dindo i jego „Naiwnych malarzy Orientalnej Szwajcarii" – demistyfikację związku między artystami i marchandami, Christiana Schochera i jego „Dzieci z Furny" – opowieść naiwną, ale spontaniczną, wreszcie Michela Rodde'a i jego olśniewający „Dryft" – o tworzeniu się świata i przyszłości człowieka. Ale oni właśnie stworzyli schematy, w które nowi twórcy nie potrafili już włączyć fantazji i wyobraźni, natomiast fabrykują filmy z myślą o przypodobaniu się i zagarnięciu nagrody lub wywalczeniu etatu w telewizji.

Nie zapomnijmy jednak, że rok 1977 był rokiem „Koronczarki" Claude Goretty, która przyniosła nagrodę Isabelle Huppert oraz „Przełęczy św. Gotharda" Villi Hermana – połączenia fikcji i dokumentu, niezwykłego zjawiska kina epickiego. A „Indianie są jeszcze daleko" Patricii Moraz to słup milowy kina szwajcarskiego, ponieważ z jednej strony film ten jest syntezą przeszłości (aż do „Wielkiego wieczoru" Francisa Reussera), z drugiej strony, dzięki formie ekspresji i bardzo nowoczesnemu językowi – zwrotem ku przyszłości.

Jeszcze „Violanta" Daniela Schmida, niełatwo o niej mówić; film wyklęty, zdjęty z afisza, a przecież wyznacza dalszą ewolucję w twórczości tego najbardziej bulwersującego filmowca szwajcarskiego.

Z najnowszych filmów fabularnych na uwagę zasługuje „Odwilż" Markusa Imhoofa, obraz zamkniętego świata – stały motyw jego filmów. Wioska na przełęczy alpejskiej, odcięta od świata zaspami śnieżnymi, które przerwały połączenia drogowe i kolejowe. Oprócz ludności miejscowej, grupa turystów i oddział żołnierzy. Część domów trzeba było ewakuować, ich mieszkańcy koczują wokół małego hotelu. Wśród ewakuowanych jest para turystów niemieckich z córką. Kilkudniowe wakacje, przedłużone z konieczności, spowodują rozpad wspólnoty rodzinnej; dla żony – Niemki, poznanie jednego z żołnierzy, staje się wstępem do przygody, do nowej sytuacji. Odcięcie od świata blokuje rozwiązanie; wreszcie, gdy będzie można, Jutta ucieknie z córką; to prowizoryczne posunięcie, krok rozpaczy... Grzechem filmu jest kiepskie prowadzenie aktorów (mieszanka wykonawców szwajcarskich i niemieckich; obowiązuje koprodukcja), przez co zatraca się prawdopodobieństwo opowieści i tak już przedstawiającej sytuację krańcową, bo całkowitą izolację grupy ludzi.

Tak czy inaczej film pozwala jednak odczuć atmosferę tego zamkniętego świata.

Powiastka o polityce kulturalnej

Po filmie „Śmierć dyrektora cyrku pchеł", poruszającym sprawy sztuki, artystów i życia, Thomas Koerfer przeniósł na ekran powieść Roberta Walsera „Willa Pod Gwiazdą Wieczorną". Jego najnowszym dziełem jest „Alzira, czyli nowy kontynent". Odnajdujemy tu dawne zainteresowania reżysera ze „Śmierci dyrektora...", jednak uwagę przykuwają najwyższej próby zdjęcia Renata Berty, który był także operatorem poprzedniego filmu. Scenariusz napisał Dieter Feldhausen; rzecz jest o kłopotach zespołu teatralnego, który chce zdobyć środki na wystawienie „Alziry" – mało znanej sztuki Voltaire'a.

Kompetentne czynniki odmawiają subwencji, zespół prowadzi jednak przygotowania, rozpada się i znów łączy, część ekipy wyjeżdża do Ameryki Południowej. Nowa wersja przedstawienia będzie realizowana dzięki zasiłkowi z funduszu społecznego, bowiem w ten sposób ludność chce się włączyć w obchody dwusetnej rocznicy śmierci genewskiego pisarza Jeana-Jacquesa Rousseau.

Voltaire i Rousseau pojawiają się co pewien czas na ekranie i interweniują w akcję; komentują pracę zespołu, przede wszystkim demaskują niespójną politykę kulturalną władz.

Film jest nie tylko pojedynkiem werbalnym, lecz ukazuje w szerokiej perspektywie problematykę wszelkiej twórczości artystycznej, a także swobody w korzystaniu z tekstu (pietyzm czy dowolność) i respektowanie prawdy historycznej.

Widma przeszłości

Richard Dindo zrealizował doskonałą rekonstrukcję dokumentalną „Egzekucja zdrajcy ojczyzny Ernsta S.", która przywoływała widma z przeszłości. Film opowiada historię pewnego żołnierza, który w czasie II wojny światowej przekazał ambasadzie III Rzeszy pewną ilość środków wybuchowych, i został za to skazany i rozstrzelany; natomiast bezkarne pozostały zarządy kilku fabryk szwajcarskich, które produkowały sprzęt wojskowy dla państw Osi. Film ma oczywiście luki, ale ukazuje przeszłość inaczej, wydobywa na światło dzienne mroczne karty naszej historii, prowokuje dyskusję o prawdziwych faktach i wydarzeniach. Odgórna decyzja, nie dopuszczająca do przyznania filmowi jakichkolwiek nagród czy wyróżnień, została podjęta jako próba zatrzymania dalszych i podobnych interpretacji historii. Ale ten ostry krok nie powstrzymał Richarda Dindo od realizacji nowego, godnego uwagi filmu – „Dwóch portretów". Opowiada o Hansie Staubie, reporterze fotograficznym, który interesował się sprawami społecznymi, przede wszystkim Zurychem lat trzydziestych, i o Clèmencie Moreau, grafiku, który przed terrorem nazistów schro-

nił się do Szwajcarii, lecz wygnany stąd udał się do Argentyny, a następnie wrócił znowu do naszego kraju.

Dindo oddał głos artystom; byli skromni i chcieli tylko służyć społeczeństwu swoimi umiejętnościami. Film jest hołdem złożonym dwóm bojownikom, zarazem świadkom czasu.

Reżyser Igaal Niddam mieszka w Szwajcarii, ale z pochodzenia jest Żydem arabskim. Zrealizował film „Jesteśmy Żydami arabskimi w Izraelu, mocny reportaż o „współistnieniu" Żydów arabskich w Izraelu, którzy, choć są zdecydowaną większością, pozostają mniejszością w różnych organach rządowych. Główną myślą wystąpienia Niddama, dobrze podbudowanego uzasadnieniami historycznymi, jest twierdzenie, że rozwiązanie sytuacji na Bliskim Wschodzie spoczywa w rękach Żydów pochodzących z tego rejonu.

Zdrowie Helwetów

Na podstawie najnowszych badań Roman Hollenstein uzupełnia wykłady o szczęściu, szkicowane w kinie od 1964 roku przez Henry Brandta w jego serii wywiadów na Krajowej Wystawie w Lozannie.

Film Hollensteina „Je Ka Mi albo całe twoje szczęście jest na tym świecie" (dzieło pośmiertne, bowiem reżyser popełnił samobójstwo we wrześniu, a pracę dokończył operator Georg Janett) jest refleksją nad fenomenem przystosowania się człowieka (zjawisko określane anglosaskim słowem „fitness") i nad możliwościami wykorzystania warunków fizycznych jednostki, żeby narzucić pewien model zdrowotny, tym samym społeczny.

Twórca zgromadził i przedstawił rozwiązania stosowane w środowiskach naturalnych, które nie wykraczają poza treść przysłowia: „w zdrowym ciele zdrowy duch", czyli symbiozę typu człowiek–natura–Bóg; rozwiązania z ośrodków rekreacyjnych dla kadr kierowniczych, gdzie stosuje się testy elektroniczne i zestawy ćwiczeń gimnastycznych; wreszcie rozwiązania pośrednie, to znaczy pięciominutową gimnastykę korekcyjną w fabrykach. Każde z tych rozwiązań jest interwencją w życie ludzkie i jest zupełnie inaczej motywowane.

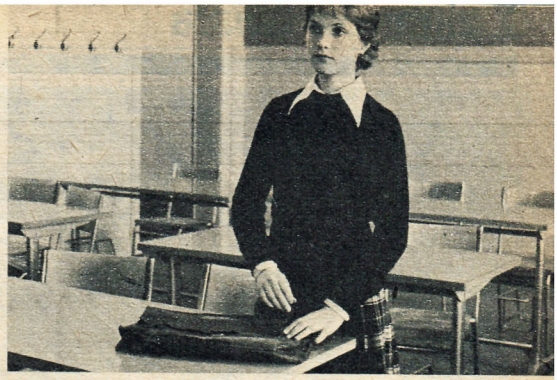
Nawet nie robiąc dogłębnej analizy filmu wiadomo dokąd zmierza takie uprzemysłowienie warunków zdrowotnych człowieka, że jest to system całkowicie podporządkowany prawu rentowności.

W stronę kina martwego czy żywego?

To pytanie jest zarazem tytułem filmu zrealizowanego przez Filmkollektiv w Zurychu, osnutego wokół powstawania innego filmu, mianowicie „Jonasa, który będzie miał 25 lat w roku 2000" Alaina Tannera. (Tytuł tego ekranowego eseju jest parafrazą wcześniejszego filmu Tannera „Charles martwy czy żywy" – red.). Ekipa Filmkollektiv dopuściła do głosu realizatorów: techników, aktorów, kompozytora; w ten sposób ukazano zależności powstające przy realizowaniu filmu o względnie małym budżecie (bo wynoszącym milion dwieście tysięcy franków szwajcarskich), co prowadzi do ograniczeń, i trudności. Jest to trochę w rodzaju „Nocy amerykańskiej" Truffauta, ale bardziej dydaktyczne i mniej anegdotyczne. Można się czegoś dowiedzieć o pobudkach kierujących reżyserem pragnącym „zmienić sposób patrzenia widzów".

Twórczość przedstawicieli młodej generacji nie była interesująca. Wyjątek stanowi – jeśli go zaakceptować – film „Przygody" Otmara Gutmana, utrzymana w tonacji fantastycznej znakomita animacja figurek z gipsu, słomy, drewna i blachy artysty plastyka L. Stepana.

Isa Hesse naszkicowała w „Julie z Ohio" słodko-gorzki portret młodej Amerykanki, która utrzymuje się w Nowym Jorku z podejrzanych dochodów, a potem odradza się pod wpływem dawnych znajomych z Włoch. Ten rodzaj duchowej podróży, punktowany symbolami z kart do taroka i licznymi zdjęciami rodzinnymi, jest analizą zmierzającą od przeszłości ku przyszłości.



„Indianie są jeszcze daleko" Patricii Moraz

Zakończmy akcentem humoru, którego tak bardzo brakuje kinu szwajcarskiemu. Chodzi o pełen fantazji kicz „pędzla" Henry Distela pt. „Telefon". To bajka braci Grimm opowiadana przez telefon pewnej szanującej się damie, która dostrzega w swym organizmie nader istotne zmiany... W każdym razie ta powiastka filmowa nie jest przeznaczona dla dzieci.

JEAN-PIERRE BROSSARD

Liv Ullmann i David Carradine

JAJO WĘŻA

Ten trzydziesty siódmy film w dorobku 60-letniego Ingmara Bergmana jest zjawiskiem osobliwym na tle dotychczasowej twórczości realizatora „Persony" i „Milczenia".

Nie tylko dlatego, że odchodzi dość daleko od tradycyjnej bergmanowskiej problematyki, od portretowania stanów ducha i zachowań jednostki osamotnionej, jak gdyby wyizolowanej z konkretnych realiów codzienności, zmagającej się z własnym cierpieniem i niepokojami. W „Jaju węża" obiektem zainteresowania Bergmana staje się patologia, zwyrodnienie pewnego układu społecznego, prowadzące do zdarzeń groźnych i strasznych.

Odmienność tego filmu polega także na skrajnej rezygnacji z dotychczas stosowanych środków wypowiedzi, z dotychczasowych struktur narracyjno-dramaturgicznych, w których dominowała daleko posunięta asceza inscenizacyjna, refleksyjność i introspekcja. „Jajo węża" jest filmem fabularnie rozbudowanym jak czarny kryminał, widowiskowo efektownym i swoiście malowniczym, nie pozbawionym elementów sensacyjnej tajemnicy, a nawet horroru, podawanych w konwencji kolażowo-komiksjowej, pełnej zarazem przejrzystych aluzji i symboli. Nie brak też w „Jaju węża" scenek rodzajowych, realistycznych w tonacji, pozwalających osadzić akcję w określonej historycznie sytuacji, rekonstruować jej klimat.

Co spowodowało ten niezwykły zwrot (a może jednorazowe odstępstwo) w dotychczasowej tematyce i stylistyce, do której zdążyliśmy się przyzwyczaić do tego stopnia, by rozpoznawać „charakter pisma" Bergmana po obejrzeniu nawet jednej sekwencji każdego z jego ostatnich filmów? Czy tylko chęć eksperymentowania? Czy raczej to skutek swego rodzaju przymusowego (po demonstracyjnym opuszczeniu rodzinnej Szwecji w wyniku zatargu z rządem na tle podatkowym) pobytu w Republice Federalnej Niemiec, w której pewne zjawiska społeczno-polityczne (terroryzm, relikty faszyzmu) kazały wrażliwemu umysłowi szukać ich motywacji, źródeł i pierwowzorów w przeszłości, przed z górą półwieczem?

„Jajo węża" jest filmem osadzonym w ponurej scenerii jednego z najbardziej dramatycznych i czarnych okresów najnowszej historii Niemiec. Akcja utworu zaczyna się w sobotę 3 listopada 1923 roku w Berlinie, tuż przed monachijskim puczem mało znanego wówczas osobnika o nazwisku Hitler, kończy się zaś 11 listopada, wkrótce po zdławieniu próby rewolty.

Był to okres szalejącej, niewyobrażalnej dziś inflacji (1 dolar kosztował setki milionów marek), bezrobocia i nędzy. Kryzys społeczny i ekonomiczny wyzwalał nastroje apatii i beznadziejności w masach odczuwających jeszcze skutki niedawnej klęski Niemiec kajzerowskich w I wojnie światowej, z drugiej zaś strony sprzyjał radykalizacji elementów nacjonalistycznych, których skrajną emanacją był ruch Hitlera i jego sojuszników. Już pierwsze sceny filmu Bergmana przynoszą plastyczne, wyraziste obrazy tej sytuacji. Oglądamy je oczyma pary głównych bohaterów: podrzędnej aktorki Manueli (Liv Ullmann) zatrudnionej w szmirowatym tingel-tanglu, kabarecie „Błękitny Osioł" i jej szwagra Abla Rosenberga (David Carradine), amerykańskiego artysty cyrkowego. Oglądamy głodnych ludzi szarpiących mięso z padłego na ulicy konia i pierwsze akcje bojówek nazistowskich. Znęcanie się nad samotnym wieczornym przechodniem – Żydem, któremu każą polerować trotuar przy całkowitej obojętności patrolu policyjnego. Demolowanie i podpalenie lokalu „Błękitnego Osła", masakrowanie jego właściciela – Żyda – „w imieniu narodu" – za szerzenie ducha dekadencji i niemoralności.

Od początku losom Manueli i Abla towarzyszą zdarzenia tajemnicze i przerażające. Po powrocie do podrzędnego hoteliku Abel znajduje swego brata (rozwiedzionego męża Manueli) pozbawionego życia strzałem w usta. W trakcie śledztwa, które prowadzi komisarz policji Bauer (Gert Fröbe), Abel trafia do kostnicy, gdzie ma identyfikować zwłoki kilku swoich znajomych, dalszych ofiar tajemniczych wydarzeń (morderstw? samobójstw?). Abel prawie traci rozum, zamknięty w celi aresztu śledczego. Nie rozumie tych niepojętych historii także komisarz Bauer, ubolewający przy okazji nad społecznym chaosem w kraju, który „pilnie potrzebuje rozkładu jazdy", ale podkpiwający z ambicji nazistów: „pan Hitler i jego banda nie doceniają siły niemieckiej demokracji".

Trudno w tym miejscu nie zauważyć, jak bardzo ta filmowa sytuacja nałożyła się na aktualne nastroje w RFN, spowodowane porwaniem i zamordowaniem Schleyera, uwolnieniem samolotu Lufthansy w Mogadiszu, tajemniczymi zgonami w więzieniu w Stammheim. Przypadek sprawił, że RFN-owska premiera „Jaja węża" miała miejsce w 10 dni po tych wydarzeniach.

Kafkowska sceneria i nastrój filmu potęgują się w momencie zatrudnienia Abla w przypominającym labirynt – a wypełnionym dziwnymi aktami archiwum kliniki św. Anny, w której po zdemolowaniu „Błękitnego Osła" jako praczka pracuje również Manuela. Oboje trafili tam dzięki znajomemu lekarzowi Hansowi Vergerusowi, prowadzącemu w tym szpitalu bliżej nie określone badania naukowe. Abel znajduje w jednym z pomieszczeń zwłoki Manueli i odkrywa ukrytą za specjalnymi lustrami aparaturę filmową i fonograficzną, która zarejestrowała jej śmierć. Musi uciekać przed zamachem na swoje życie. Trafia do pracowni dr. Vergerusa, od którego dowiaduje się, że wszystkie tajemnicze zgony były skutkiem eksperymentów, służących „ulepszaniu człowieka, uzdrawianiu rasy, kierowaniu umysłami i postępowaniem zdrowych osobników". Specjalne środki farmakologiczne wyzwalały u jego ofiar (jedną z nich miał być Abel) siły destrukcyjne, gwałtowne reakcje seksualne, stany szału i odrętwienia, prowadzące m.in. do zabójstw i kontrolowanych samobójstw. „Czy wiesz, co sprawiało największą trudność w czasie tych eksperymentów, do których użyliśmy ponad 300 osób? Usuwanie ciała, zacieranie śladów. Dr Eichenberg zaprojektował elektryczny piec do kremacji, ale nie mieliśmy dość pieniędzy, żeby go zbudować..."

Świadom swego końca dr Vergerus (policja już jest za drzwiami laboratorium) demonstruje Ablowi ostatnią taśmę filmową. Oglądamy obraz idącego tłumu, znużonego i bezwolnego, ten sam, od którego zaczyna się czołówka „Jaja węża". Słowa Vergerusa, w którego postaci jest tyleż z dr. Mabuse, bohatera ekspresjonistycznych filmów niemieckich lat dwudziestych, co z oświęcimskiego zbrodniarza dr. Mengele: „oto ludzie zmęczeni, znużeni swoim losem, niezdolni dziś do działania i buntu. Ale za dziesięć lat..."

Po dziesięciu latach, jak wiadomo, Adolf Hitler był kanclerzem III Rzeszy.

Nowy film Bergmana, zrealizowany za pieniądze monachijskiej wytwórni, przyjęty był w RFN z mieszanymi uczuciami. Jedni, jak „Stern", widzieli w nim „horror-balladę", inni kontynuację albo i ekshumację ekspresjonistycznej maniery kina lat dwudziestych, jeszcze inni uznali go za „kukułcze jajo" podrzucone Niemcom nad Renem przez niewdzięcznego cudzoziemca. Krytykowano naiwności i niekonsekwencje artystyczne filmu, w którym wizerunek historycznie istniejącej rzeczywistości obudowano baśniową fikcją. Odczytywano poszczególne sekwencje i ogólną wymowę filmu jako czytelne aluzje do współczesności Republiki Federalnej. Interesujący wydaje się komentarz „Spiegla": „Nie liczy się celowo zagmatwana akcja, przetykana kafkowskimi koszmarami – liczy się atmosfera, która przybrała plastyczny kształt. Niczego nie karykaturując Bergman wywołuje widmo Niemiec, w których załamał się porządek".

„Jajo węża", którego stylistyka może budzić opory i zdumienie jest niewątpliwie filmem fascynującym – nie tylko na tle dotychczasowej twórczości reżysera. Jak „Zmierzch bogów" Viscontiego jest film Bergmana subiektywną, przejmującą wypowiedzią artysty o przeszłości i teraźniejszości, o faktach i zjawiskach, które dla niekogo w Europie nie są obojętne.

Jajo węża: pod cienką, przezroczystą błonką można wyraźnie rozpoznać w pełni ukształtowanego gada. Stąd tytuł filmu, który jest jeszcze jednym sugestywnym wizerunkiem genezy faszyzmu.

JERZY ELJASIAK

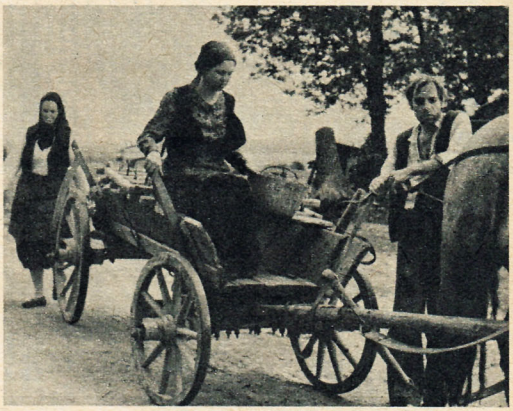
DAS SCHLANGENEI, reż. Ingmar Bergman, RFN – USA

W kinach

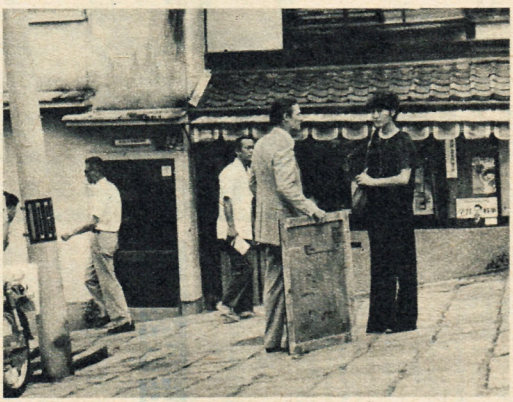
ZAPACH ZIEMI

POLSKA – JUGOSŁAWIA, 1977

Scenariusz i reżyseria: DRAGOVAN JOVANOVIĆ. Zdjęcia: Wacław Dybowski. Scenografia: Jan Grandys. Muzyka: Czesław Niemen. Kierownik produkcji: Edward Kłosowicz i Petar Sobajić. Wykonawcy: Kazimierz Borowiec (Łukasz), Neda Spasojević (Magda), Ana Krasojević (Agata, matka Łukasza), Ferdynand Wójcik (ojciec Łukasza), Grażyna Szapołowska (Jagoda, druga żona Łukasza) oraz Andrzej Czajczyński, Igor Jovanović, Antonina Barczewska, Ambroży Klimczak, Irena Śleszyńska i inni. Produkcja PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Profil" (Łódź) – Avala–Film (Belgrad) Barwny. Czas wyświetlania: 82 min.



Poetycki film ujmujący w kształt ballady życie człowieka silnie związanego z ziemią, życie pełne pracy i cierpienia, radości i miłości.



MELODIE BIAŁYCH NOCY

ZSRR – JAPONIA, 1976

Reżyseria: SIERGIEJ SOŁOWIOW; współpraca: Kyoshi Nishimura. Scenariusz: Siergiej Sołowiow i Tashuki Kashikura. Zdjęcia: Gieorgij Rerberg. Muzyka: Isaak Szwarc. Scenografia: Aleksander Borisow. Wykonawcy: Komaki Kurihara (Yuko), Jurij Sołomin (Ilja), Aleksander Zbrujew (Fiodor), Jelizawieta Sołodowa (babcia Sonia), Andriej Leontowicz (Alosza) oraz Seyji Miyaguchi, Siergiej Podieżajew i inni. Produkcja: Mosfilm (Moskwa) – Toho (Tokio). Barwny. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 93 min. Tytuł oryginalny: „Miełodii biełoj noczi".

Miłość japońskiej pianistki i rosyjskiego kompozytora na tle plenerów Leningradu i Kioto. W głównej roli bohaterka filmu „Yuriko, moja miłość", jedna z najpopularniejszych młodych aktorek japońskich, Komaki Kurihara.

OFIARA NAMIĘTNOŚCI

HISZPANIA, 1976

Reżyseria: JUAN ANTONIO BARDEM. Scenariusz na podstawie powieści Manuela de Pedrolo: Juan Antonio Bardem i Rafael Azcona. Zdjęcia: Juan Gelpi. Muzyka: José Nieto. Scenografia: Enrique Alarcón. Wykonawcy: Marisol (Juana), Murray Head (Javier), José-Maria Prada (mąż Juany), Cris Huerta (nieznajomy) oraz Tina Sainz, Lola Gaos, Pilar Bardem, Carmen Lozano, Fernando Hillbeck i inni. Produkcja: Goya Films – Serafin Garcia Trueba (Madryt). Barwny. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 110 min. Tytuł oryginalny: „El poder del deseo".

Melodramat. Bohaterka, która posługując się zakochanym w niej mężczyzną osiąga wyzwolenie z pęt niechcianego małżeństwa.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Janusz Skwara (z-ca red. nacz.), Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Jerzy Kośnik, Roman Sumik, Jerzy Troszczyński. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Karczmarczyk, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch". Ołakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: – do 25 listopada na styczeń, I kwartał i I półrocze roku następnego i na cały rok następny; do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. Skład tekstów techniką „LINOTRON 505 TC". DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: M. Habdas, A. Pennoni, R. Sumik, J. Troszczyński, Avala Film, Ciné Revue, Columbia Pict., Epoca, Filmové Studio Barrandov, Goya Films, L'Humanité Dimanche, Mosfilm, Première, PRF „Zespoły Filmowe", Serafin Garcia Truebo, Sowietskij Ekran, Sowietskij Film, SMF, Toho, UPI, ZRF, arch. Numer przekazano do drukarni 27.II.1978 r. Zam. 244. S-62.

INDEKS: 35806

Kinorama

FAKTY

Sprawa Violette Nozière

– była równie głośna we Francji, jak w Polsce sprawa Rity Gorgonowej. Więcej niż czterdzieści lat temu Violette Nozière stanęła przed sądem pod zarzutem ojcobójstwa. Młodej ojcobójczyni nie brakowało obrońców. Byli wśród nich słynni poeci Andre Breton i Paul Eluard. W roku 1934 Violette została skazana na śmierć. Wyrok ten zmieniono na karę dożywotniego więzienia, a w okresie wojny Philippe Petain zredukował go do dwunastu lat. Po wyjściu z więzienia Violette poślubiła syna pisarza sądowego. Miała z nim troje dzieci. W roku 1963, za rządów generała de Gaulle'a, została zrehabilitowana.

Do tej głośnej sprawy, która w swoim czasie bulwersowała francuską opinię publiczą, powraca reżyser Claude Chabrol. Nie zamierza przedstawiać pełnej biografii bohaterki. Ogranicza akcję do kilku miesięcy przed popełnieniem morderstwa i po procesie. – *Interesuje mnie przede wszystkim* – mówi – *pokazanie okoliczności, określonego kontekstu obyczajowego i społecznego, w którym dziewczyna (Violette miała 17 lat, kiedy została oskarżoną) za wszelką cenę starała się wyswobodzić z kajdan rodzinnych i społecznych. Pragnę także pokazać, że bunt często prowadzi do zniszczenia.*

W roli Violette Nozière – Isabelle Huppert. – Gram bohaterkę zupełnie inną niż w „Koroncerze" – mówi. – *Violette wyraża swą rozpacz czynami. Nie potrafi się opanować. To fascynująca rola, ponieważ Violette prowadzi podwójne życie. W swoim skromnym kostiumie i białych skarpetkach dusi się w rodzinnym domu. Ale później, kiedy ukradkiem za drzwiami szafy przebiera się w jedwabną suknię i czarne pończochy, staje się inną osobą. Wychodzi na ulicę jako prostytutka. Dwukrotnie próbowała się otruć, w czasie pobytu w więzieniu zdradzała skłonności do mistycyzmu. Umarła jako przykładna mieszczka.*

Isabelle Huppert i Jean-François Garreaud fot. Ciné Revue

fot. Sowietskij Film

Wiera Głagolewa

Debiutowała w filmie Rodiona Nachapietowa „Na kraj świata", poświęconym sprawom ludzi młodych. Pierwsza rola przyniosła jej rozgłos: obecnie występuje w ekranizacji „Wrogów" Gorkiego tego samego reżysera i w „Rezerwacie" Anatolija Efrosa.

Wytatuowany marzyciel

W paryskiej pizzerii na Saint-Denis atmosfera jest burzliwa. Za chwilę zacznie się bójka. Jacques Dutronc ma na ramieniu wytatuowany olbrzymi napis „Żyć albo umrzeć", a na przegubie nosi ciężką miedzianą bransoletkę.

– Cieszę się – mówi Dutronc – ze spotkania z reżyserem Jean-Marie Perierem. *To przecież w jego filmie „Antoni i Sebastian" debiutowałem na ekranie. Teraz w „Podłym marzycielu" (Sale reveur) gram tytułowego bohatera, który z kilkoma przyjaciółmi postanowił żyć na marginesie społeczeństwa. Ale pewnego dnia spotyka piękną nieznajomą (Nathalie Périer) i zaczyna marzyć o miłości.*

Reżyser twierdzi, że ten wieczny młodzieniec potrafi być okrutny. Zwłaszcza wtedy, kiedy opowiada swe zmyślone przygody. Dla niego są one prawdziwe, wierzy w nie. Ale, oczywiście złudzenia w końcu prysną.

Dutronc – zdaniem Périera – jest prawdziwym gwiazdorem, nie przypomina bowiem żadnego znanego aktora i nie zmienia się jak kameleon. Widz nie znosi, kiedy zbija się go z tropu. Lubi wiedzieć, czego można się spodziewać, gdy na plakacie jest nazwisko Gabina, de Funesa czy Belmondo.

Jest ciągle ten sam, ale potrafi pokazać się od innej strony. Dowodem film Jean-Claude Tramonta „Cel" (Le point de mire). Nic przecież nie łączy kaskadera z „Podłego marzyciela" z zabójcą, który staje na drodze Annie Girardot.

– *Tak łatwo grać z wytrawną aktorką* – mówi Dutronc. – *Scenarzysta Gérard Brach napisał specjalnie dla mnie niekonwencjonalną rolę. Nie mam ani pistoletu za pasem, ani garnituru z czarnej alpagi, ale okazuje się, że uśmiechnięty poczciwiec potrafi być bardzo groźny. Do swej przyszłej ofiary odnosi się z sympatią – zupełnie jak myśliwi do zwierzyny, która ma paść od ich strzałów.*

Jacques Dutronc fot. Première

Rzadko chodzę do kina. Wolę siedzieć w domu, słuchać dobrej muzyki. Lubię sport motocyklowy, cenię sobie także spotkania z przyjaciółmi. Wkrótce wyjeżdżam do Gujany, gdzie Francis Girord realizuje film „Stan dzikości".

PREMIERY

Sentymentalne spotkania

Roseland – dosłownie „Kraina Róż" – to nazwa słynnej sali tańców w Nowym Jorku, gdzie spotykają się ludzie obcy, często samotni, poszukujący partnerów. Tak też zatytułował swój film James Ivory, niezależny twórca, który od lat współpracuje z Ismailem Merchantem. Pierwszym ich wspólnym dziełem była „Szekspirowska trupa", pełen nostalgii film o angielskich aktorach wędrujących przez Indie z przedstawieniami Szekspira. Merchant jest Hindusem – stąd motyw spotkania kultur, który pojawia się także w innych ich filmach. „Roseland" jest dziełem zupełnie innym, choć nie brak i tutaj nuty nostalgii. Sala balowa wypełnia się snami i iluzjami, przypomina – swoim wystrojem wnętrza w stylu lat trzydziestych – salę bankietową statku żeglującego przez czas i przestrzeń. Materiałem literackim stały się nowele pisarki Ruth Prawer Jhabvala – Angielki pochodzenia polskiego, która poślubiła Hindusa i szereg lat spędziła w Indiach. Pisarka sama pojawia się na ekranie w noweli, która opowiada o wdowie wspominającej szczęśliwe dni z czasów gdy żył jej mąż. Znakomita kreacja Teresy Wright, niegdyś wielkiej gwiazdy hollywoodzkiej, sprawia, że sentymentalna fabuła rozgrywana na tle walca z „Wesołej wdówki" nabiera ostrości, ożywa w momentach autoironii bohaterki.

Nowelę środkową wielu krytyków ceni najwyżej: jest to subtelne studium psychologiczne trojga ludzi, których obserwuje nauczycielka tańca (Helen Gallagher), świadoma, iż do Roselandu sprowadza ich złudzenie silniejsze niż życie. Ten trójkąt to żigolak (Christopher Walken), utrzymująca go bogata kobieta (Joan Copeland) i dziewczyna (Geraldine Chaplin), która zdecydowana jest szukać czegoś wartościowego w słabym mężczyźnie. Subtelnie zarysowany konflikt zawdzięcza wiele aktorom, którzy znakomicie czują się w rolach precyzyjnie prowadzonych przez pisarkę i autorów filmu.

Teresa Wright i Lou Jacobi

Wreszcie trzecia, gorzko-śmieszna opowieść o starzejącej się parze, która za wszelką cenę wygrać chce w konkursie tańca. Niezmordowana, dziwnie egzotyczna w tej amerykańskiej scenerii Europejka (Lilia Skala) i jej gładki, rycerski partner (David Thomas) tworzą niezapomniany, podwójny portret ludzi dążących do złudnego celu.

Odczytuje się ten film jako nieoczekiwany komentarz na temat amerykańskiej samotności, ostro wyczuwanej przez obcokrajowców. Paradoksalnie, nawet wyraźne ograniczenia budżetowe przyczyniły się do oddania właściwej atmosfery: sala w Roseland jest pustawa, przytłaczająca ludzi swoim ogromem. James Ivory to twórca wrażliwy, wyczulający „duszę miejsca". W jego filmie przeszłość miesza się z teraźniejszością i stanowi dla niej ironiczny akompaniament.

Kinorysunki Chodorowskiego